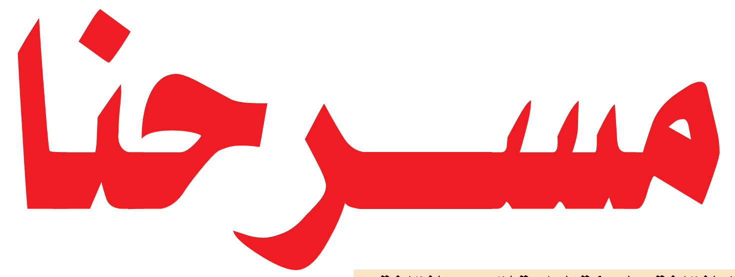


وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد206 - السنة الرابعة | الاثنين 25 من رجب 1432 هـ 27 من يونيه 2011 | 32 صفحـة - جنيه واحد

عبدالرحمن بن زيدان :

المسرح المغربى يواصل الحفر فى التراث المنسى

«السامر» أخرجت ما فى الجراب على أرض منف.. وموظفو الثقافة احتلوا أماكن الممثلين فى الطليعة

«ابن عروس» أسوان إيقاع منضبط وقدرات تمثيلية رائعة .. ومجدى مجاهد «ينسج» أوديب فى المحلة

د. عطية العقاد يكتب عن:

العالم الدرامى للمسرحى الألمانى هاينر موللر

المسرح بين الثقافى

مقال هيلين جيلبرت

ترجمة أحمد عبدالفتاح

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
سعد عبدالرحمن

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير:
عـادل حـسـان

الأخبار:
محمد عبد الجليل

الديسك المركزى:
محمود الحلوانى
عـلـى رزق

التدقيق اللغوى:
جـواد الـبـابـلـى
د. محمد السيد إسماعيل

سكرتير التحرير التنفيذى:
ولـيـد يـوسـف

التجهيزات الفنية:
أسـامـة يـاسـين
أبو الحسن الهوارى
سـيـد عـطـيـه

ماكيت أساسى:
إسـلام الشيـخ

المحرر العام:
إبراهيم الحسينى

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان – قصر ثقافة الجيزة
ت. 35634313 - فاكس. 37777819

E_mail:masrahona@gmail.com

الغلاف



جمع بين الشتيتين .. أمه وأبوه .. فأبوه مولع بالفن .. مثقف .. صاحب شخصية مميزة بالرزانة ورجاحة العقل .. وأمه أصابها مس من الجنون نتيجة حادثة هامة مرت بها فأخذت تهيم فى الدنيا لا تدرك فى أى حياة تعيش .. هل هى فى الواقع أم فى خيالها الخاص .. وأخذت تتحدث مع شخصيات لا وجود لها ...

" ويليام باتلر ييتس " (1855 – 1939) واحد من أهم كتاب وشعراء أيرلندا .. إضافة إلى أدائه البارع كمدير مسرح .. ونشاطه السياسى .. وعمله كعضو بمجلس الشيوخ البريطانى .. وهو واحد من أبناء دبلن المخلصين .. ويعد القوة الدافعة وراء النهضة الأوروبية الأيرلندية .. إلى جانب الليدى جريجورى وادوارد مارتن .. إضافة إلى أنه ساهم فى تأسيس مسرح الأوبى الأيرلندى الشهير ...

إقرأ صـ24

«بالألوان» .. فاصل تمثيلى جيد

«بنت إبليس» لـ «على أبو سالم»

ياما فى الجراب .. السامر على أرض منف

المسرح بين الثقافة

البحث عن البدائل المسرحية

عزاء واجب

رئيس التحرير وأسرة التحرير يتقدمون بخالص العزاء إلى د. أبو الحسن سلام ود. هانى أبو الحسن سلام فى وفاة حماة الأول وجدة الثانى. تغمد الله الفقيدة برحمته وأسكنها فسيح جناته.

عزاء واجب

رئيس التحرير وأسرة التحرير يتقدمون بخالص العزاء إلى المخرج سامح فتحى فى وفاة شقيقه. أسكن الله الفقيد فسيح جناته وألهم أسرته الصبر والسلوان

فوتوغرافيا العروض
عادل صبرى
مدحت صبرى

لوحات العدد للفنان :
محمد متولى



● قام برنامج «صوت التحرير» على قناة المحور، باستضافة المخرج المسرحى هانى عبد الناصر للحديث عن تجربته المسرحية «أوراق من ذاكرة الميدان» وذلك فى إطار سياسة البرنامج للاهتمام بشباب الفنانين وتجاربهم وذلك حسب تصريحات معد البرنامج الصحفى محمد محمود.



أبو غازى وعبد الرحمن يشاهدان «ياما فى الجراب» و«ابن عروس»

شهد الأسبوع الماضى د. عماد أبو غازى وزير الثقافة والشاعر سعد عبد الرحمن رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة العرضين المسرحيين «ياما فى الجراب» بقاعة منف، «ابن عروس» بأرض السامر وهما من إنتاج فرقة السامر المسرحية، بحضور عزة عبد الحفيظ رئيس الإدارة المركزية لمكتب رئيس الهيئة، محمود رفعت رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية والناقد أحمد أبوالعلا مدير عام إدارة المسرح ودعاء منصور مدير فرقة السامر وعدد من الإعلاميين والصحفيين.

أحمد وبطولة حمادة بركات، رامى رمزى، أشرف شكرى، خالد محروس، ويقدم العرض صور درامية وهزلية ترمز لقضايا معاصرة مثل ثورة يناير وسقوط الأقنعة عن رموز الفساد، أما عرض «ابن عروس» فهو تأليف وأشعار يس الضو وإخراج محمد حجاج، بطولة سماح السعيد، أشرف طلبة، خليل تمام، أحمد برعى، أحمد سعد، لمياء العبد، جلال العشرى، كرم أحمد، ويستلهم العرض سيرة الشاعر بن عروس.

بلقيس
معركة فى «القومى»

وصف فريق عمل العرض المسرحى "بلقيس" قرار المكتب الفنى بوقف عرض المسرحية قبل استكمال المدة المحددة لها بـ"القرار الجائر" وأتهموا المسئولين عنه باغتيال عرض ناجح أشاد به النقاد، وغامر أبطاله بالنزول فى ظل أوضاع أمينة غير مستقرة، حتى لا نطفأ أدوار المسرح.

قال الفنان أحمد سلامة بطل العرض: كان المفترض افتتاح العرض يوم 27 يناير لكن اندلاع الثورة أجل افتتاحه واقترح رياض الخولى علينا أن نفتح العرض فى أبريل، ووافقنا رغم الظرف الأمنى ولم نعدل فى الرؤية الخاصة بالعرض، وبعد استقالة الخولى وتعيين الكاتب السيد محمد على رئيسا للبيت الفنى مر العرض ببعض المشاكل البسيطة، بعد انتخاب المكتب الفنى تقرر وقف العرض ويضيف التقينا بوزير الثقافة وأخبرنا أنه سيعيد افتتاح العرض فى شهر يوليو وبعدها فوجئنا باعتماد قرار غلق العرض واستطرد: أشعر بالدهشة لأن عرضا كتبه القدير محفوظ عبد الرحمن وأخرجه المبدع أحمد عبد الحليم وتحدث عنه كبار النقاد ووصفه رئيس البيت الفنى السيد محمد على بأنه رائع ثم يقرر المكتب الفنى أنه دون المستوى، عرض دون المستوى؟.. وحينما يخطئ المكتب الفنى ومدير المسرح القومى فى قرار بحكمهم على عمل مسرحى كبير أين وزير الثقافة؟

وأضاف: المفاجأة الكبرى أن المكتب الفنى لم يشاهد العرض وحتى من حضره منهم كالزميل رشدى الشامى لم يشاهد العرض كاملا.

من جانبه قال المخرج أحمد عبد الحليم أنا فى قمة الاندهاش ويبدو أن انتخاب مكتب فنى للفرقة، تسبب فى ضم عناصر لا تمتلك الخبرات والثقافات الفنية والمسرحية وأضاف: السبب الرئيسى هو أن الأب الشرعى للعرض رياض الخولى استقال، وأن المجلس الجديد يريد أن يغير من أجل التغيير فقط.


أحمد عبد الحليم

خالد الذهبى

وتابع: لن أتحدث عن العرض لكن د. مدكور ثابت مثلا قال لى أنت أخرجتنى من حالة الاكتئاب المسرحى التى تنتابنى هذه الأيام والأستاذة فريدة النقاش، رفيق الصباح ود. أحمد سخسوخ الذى وصف العرض بالتحفة الفنية وهناك من قال إنه نتاج إبداعات مجموعة من العمالقة وقال عبد الحليم باعتبارى رجل أكاديمى يعى تماما أصول الحكم على العروض أرى أن هذا القرار وصمة عار فى جبين الحركة الفنية وجبين الثورة.

وعلى الجانب الآخر من الأزمة كان لخالد الذهبى مدير المسرح القومى رأى مخالف تماما، فقد أكد أن القرار بالتأجيل وليس إعلاقا نهائيا للعرض.

وأكد أن تقديره التام للعمل ولكل صناعه ولكن المكتب الفنى يرى أن يتم عرض هذا العمل فى وقت لاحق خلال الأشهر القليلة القادمة حتى تكون الظروف ملائمة لعرضه بشكل جيد وخاصة أننا فى فترة عدم استقرار فى شتى المجالات مما يؤثر بشكل مباشر على شكل الحركة الفنية وبالأخص المسرحية.




أحمد سلامة

حازم الصواف

تحيتان.. للشهداء والأحياء على "روابط"

استضاف مسرح روابط الأسبوع الماضى وعلى مدار ثلاثة أيام العرض المسرحى "تحية إلى الشهداء والأحياء" للمخرجة ليلى سليمان فى انتهاكات الشرطة ضد الشعب المصرى، بطولة على صبحى وحسام هيلالى وزينب مجدى وشيرين حجازى، ومريم.

العرض انقسم إلى جزئين، الأول بعنون "تحية إلى الشهداء" ويشارك فيه جمهور المسرحية بقراءة ورقة يتم توزيعها عند الدخول تتضمن اسم أحد الشهداء ومعلومات عنه بينها سنه ومكان استشهاده والطريقة التى رحل بها، ويطالب الجمهور بمحاكمة المسئولين عن قتل هؤلاء الشهداء.

تقول المخرج ليلى سليمان إنها تسعى لتعريف الجمهور بالشهداء وخلق نوع من التواصل الإنسانى معهم بعد أن تحول هؤلاء الشهداء إلى أرقام مجردة لا نعرف عنها ما ينبغى معرفته.

وأشارت إلى أن ما دفعها إلى هذا هو أنها لم تر إجراءات حقيقية فى هذا الصدد حتى الآن.

أما الجزء الثانى من العرض فيضم شهادات حقيقية لشخصيات تعرضت لانتهاكات ويحمل عنوان "تحية للأحياء".

وفيه يروى الممثل على صبحى تجربته بعد أن تم القبض عليه يوم 9 مارس أثناء فض اعتصام ميدان التحرير بالقوة.

وتعرضه للضرب فى حديقة المتحف المصرى، كما تروى شيرين حجازى قصة أخرى عن شادى الطالب الجامعى الذى تم القبض عليه عام 2007 لفقت له الشرطة تهمة غير حقيقية وحكم عليه بالمؤبد وبعد الثورة واجه الموت فى سجن وادى النطرون عندما تم إجباره على الهروب منه بتهديد السلاح بعد تحطيم جدران السجن، وتحليق الطائرات الهليكوبتر فوق المساجين وهى تطلق عليهم النيران، وسقط عدد منهم قتلى.

تقول ليلى إن المسرح أصلح وسيلة لطرح هذه القضايا لأن الشهادات من كثرتها على الإنترنت تجردت من المشاعر الإنسانية ومل الناس من قراءتها لكنها على المسرح تتجسد لحما ودما، ويعفى صاحب القصة الحقيقة من ألم المرور بها أكثر من مرة أثناء روايتها.

وتؤكد ليلى أن المقارنة بين القضيتين لعلى وشادى كانت ضرورية فى رأيها لأنها متشابهة مع اختلاف أبطالها.

وتضيف ليلى أن من القضايا الهامة التى يناقشها العرض مشكلة الأطفال القصر ممن قبض عليهم بعد الثورة وخاصة فى 9 مارس من ميدان التحرير وفى محطات المترو والشوارع.

وتشير ليلى إلى أن مجموعة "لا للمحاكمات العسكرية" تتعاون مع فريق عمل العرض وتمدهم بالمعلومات عن الشهداء والشهادات الخاصة بمن تعرضوا لانتهاكات إلى جانب المقابلات الشخصية التى يجريها فريق العمل مع عدد منهم.

العرض سبق تقديمه فى بيروت الشهر الماضى بدعوة من أحد المراكز الثقافية هناك.

منى شديد



مســرحنا
جريدة كل المسرحيين



● المخرج عصام السيد يستعد لبدء بروفات مسرحية «فى بيتنا شبح» تأليف لينين الرملى وذلك بفرقة المسرح القومى، كانت هذه المسرحية قد سبق وأعلن المسرح القومى عند تقديمها منذ أربع سنوات ولكن لم يكتمل المشروع.

بنصوص لـ "هوجو" و"الجندى" و"أرابال"

الإسماعيلية تستعد للنوادى بـ 7عروض

تستعد محافظة الإسماعيلية للمشاركة فى المهرجان الإقليمى لإقليم القناة وسيناء الثقافى لنوادى المسرح بمجموعة متنوعة من العروض المسرحية، يقدم المخرج أحمد كمال نص فيكتور هوجو "البؤساء" فى إطار غنائى من إعداد د. طارق عمار، بينما صمم محمد مرعى الديكور ليؤكد على فكرة الحرية والإخاء والمساواة.

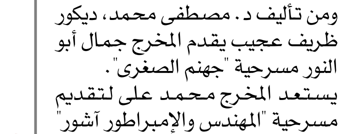
بينما يقدم المخرج أحمد حسنى، من تأليف لويس براين، مسرحية "اللعبة" من إعداد حسام الأسيوطى، ديكور عبد العزيز زكى، ويدور العرض حول فكرة الحياة والموت.

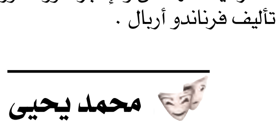
من تأليف بهيج إسماعيل وإخراج محمد صابر، يقدم قصر ثقافة الإسماعيلية مسرحية "الآلهة غضبى" التى تناقش فكرة مسئولية الحاكم عن رعيته ونص "الإسكافى ملكاً" للكاتب يسرى الجندى يقدم المخرج أحمد الشاذلى من إعداد حسام الأسيوطى "إسكافى الميدان"، ديكور عبد العزيز زكى، والعرض يقدم فرقة مسرحية تجسد الواقع المصرى، ويدعو إلى الصمت إلى ثورة وتغيير، المخرج محمد حسن، من تأليف مؤمن عبده مسرحية "آخر المطاف" التى صمم لها الديكور عبد العزيز زكى، ويعرض النص فكرة الانسحاق تحت الأقدام، كآخر المطاف لكل إنسان سلبى يستسلم للأمر الواقع المغلف بالظلم والقهر والفساد.

بهيج إسماعيل

ومن تأليف د. مصطفى محمد، ديكور ظريف عجيب يقدم المخرج جمال أبو النور مسرحية "جهنم الصغرى".

يستعد المخرج محمد على لتقديم مسرحية "المهندس والإمبراطور آشور" تأليف فرناندو أربال.





محمد يحيى

8 اتحادات فرعية لجمعية "فنانى الأقاليم" عقدت اجتماعاتها التأسيسية.. والبقية بعد الامتحانات

عقدت الاتحادات الفرعية لـ "الجمعية العامة لفنانى الأقاليم" مؤخرا ثمانية اجتماعات فى محافظات القاهرة والجيزة والسويس والمنيا والشرقية والدقهلية وكفر الشيخ ودمياط..

وفى محافظة الجيزة ضم الاجتماع محمد حجاج، حمدى السيد، هالة السادات، وفى القاهرة خالد حسونة، منال فاروق، رامى رمزى، خالد رسلان، عادل بركات، أما السويس فشارك منصور غريب، محمود طلعت، محمد حسينعلى، عبد الفتاح عبيد قدورة والكاتب محمد التمساح وفى كفر الشيخ محمد السيد جمال سليمان، حسن محمود عباس، أحمد محمد جاويش، محمد صبحى نصر، عمرو الرفاعى، محمد حيدر، محمد بسيونى، وفى المنيا شارك ماهر بشرى شحاته، أشرف صلاح عتريس، رائد عبد القادر، وفى الشرقية السيد عونى، أحمد سوكارنو، صادق إبراهيم، وفى الدقهلية شارك ناجى الدسوقى، سيد الأباصيرى، وجدى يونس، محمد قطامش، صبرى ناصف، فيما شارك فى اجتماع اتحاد فنانى دمياط فوزى سراج، رزق العربى، حاتم قورة، حسن النجار، محمود متولى.

يقول الفنان محمد قطامش مدير الجمعية أن هدف هذه الاجتماعات انجاح فكرة الجمعية التى تهدف لأن تصبح مظلة لفنانى الأقاليم ومسرح الثقافة بامتداد مصر.







محمد قطامش — فوزى سراج — خالد حسونه

وأضاف: ناقش أعضاء الاتحادات الفرعية لائحة الجمعية والتى تتضمن عقد الجمعية العمومية للاتحاد فى أبريل من كل عام، لإقرار مشروع الميزانية، ويجوز الدعوة لعقد جمعية عمومية غير عادية بناءً على طلب ثلث الأعضاء، ويتم التنسيق لهذه الأمور عبر موقع الجمعية على الانترنت.

وعن شروط العضوية فى الاتحاد قال قطامش: تنقسم إلى عضوية عاملة وأخرى منتسبة، فالعضو العامل هو من اشترك فى تأسيس الجمعية أو تقدم بطلب التحاق ووافق المجلس على طلبه، أما العضو المنتسب فهو المهتم بأنشطة الاتحاد ممن لا تتوافر فيه شروط العضوية العاملة. فضلا عن العضوية الشرفية والتى تمنحها الجمعية لمن يقدم خدمات جليلة للاتحاد سواء كانت مادية أو معنوية للفنانين العرب أو الأجانب الراغبين فى المشاركة بأنشطة الجمعية ويجوز للعضو الشرفى حضور اجتماع الجمعية العمومية أو الترشح للمجالس الفرعية ومنها مجلس الاتحاد.

ويضيف قطامش أن فنانو الأقاليم متحمسون جدًا للفكرة والمحافظات التى لم تعقد بها اجتماعات لظروف الانشغال بامتحانات آخر العام فى الجامعات والمدارس الثانوية ستعقد بها اجتماعات فور انتهاء الامتحانات.

ويؤكد قطامش أنه متفاءل جدا بما لاقته الفكرة من اهتمام لدى العديد من الفنانين والمهتمين بالحركة المسرحية فى جميع أقاليم مصر.

ويضيف إيمانا منا نحن فنانى الأقاليم بقيمة وأهمية فرقة السامر سيتم تجميع الأعضاء المؤسسين لكل إقليم على مسرح السامر وعليه تقام انتخابات الاتحاد بعد الانتهاء من تشكيل اللجنة التأسيسية.



حازم الصواف

«كيف لى».. مونودراما راقصة عن "أحاسيس أنثوية" بنكهة دمشقية

من إنتاج المسرح القومى بدمشق قدمت الفنانة "راما الأحمر" عرض "مونودراما" راقص بعنوان "كيف لى" من تصميمها، إعداد درامى إبراهيم صموئيل، وأهدته إلى روح "لاون هاجو" مؤسس فرقة "راماد" للمسرح الراقص.

اشتمل العرض على ثلاثة مشاهد الأول (لحظة قوة) الذى يرصد كسر حاجز الخجل الأزلى لدى الأنثى، والمشهد الثانى الذى يحمل عنوان (الممزوج) عن الخوف الدائم الذى يعيش داخل الأنثى من الصدمات والاحباطات الذاتية والاجتماعية، أما المشهد الثالث (اكتشاف الذات) فهو يتحدث عن رحلة الحياة الطبيعية لدى الأنثى ولحظة تخبطها بين الاستسلام لهاجس الخجل أو التخلص منه نهائيا .

تقول راما: إن الرقص هو التعبير النفسى عن حالة ما نعانى منها فى داخلنا والتى تعجز الكلمات عن الإفصاح عنها حيث تتعطل من خلال الجسد لغة الكلام

وكذلك عن أهمية التناغم الفنى عن الإضاءة الملونة مع الحركة الداخلية النفسية والخارجية الجسدية فى التعبير الفنى عن المضامين الاجتماعية وأضافت أنها عملت لمدة عام ونصف فى التحضير لهذا العمل الذى أعطته الكثير من ذاتها وأحاسيسها الأنثوية مستعينة من داخلها بقوة ذاتية تقف لها العادات والتقاليد الاجتماعية بالمرصاد كيف لى تأليف موسيقى أثيل حمدان – إضاءة نصر الله سفر – تصميم بسام حميدى – ديكور مراد الرشيد – أزياء رانيا الأحمر – ماكياج هناء برماوى .



دمشق
هشام برازى

«شكشوكة » فى الموسم الصيفى بعد انتهاء أزمتها مع الرقابة

فوجئ صناع العرض المسرحى "شكشوكة" باعتراض إدارة الرقابة على المصنفات الفنية على عرض المسرحية وإيقاف عرضها.. اعترف فريق العمل إنهم لم يعرضوا النص على الرقابة، قائلين أنهم تعاملوا مع النص باعتبارهم هواة خصوصًا أنهم فرقة حرة.. لكن تقديم العرض على أحد مسارح القطاع الخاص وفتح شباك تذاكر استلزم مرور النص على الرقابة لإجازته.. وبسبب اعتراض الرقابة.. اضطر صناع العمل فى يوم افتتاحه لتقديمه كبروفة جنرال.. وسط حضور إعلامى وجماهيرى..

د. سيد خطاب رئيس الرقابة على المصنفات الفنية قال: العرض تمت إجازته منذ نحو أكثر من عشرة أيام.. لكن تبقى مشكلة بسيطة يجب على صناعه تجاوزها وهو أن تتقدم شركة الإنتاج المنتجة للعرض بخطاب للرقابة يثبت أن مؤلف النص تنازل عنه.. وهو اجراء روتينى بسيط يحفظ حق المؤلف كما يحفظ حق الشركة.

العرض تأليف أحمد نبيل الحاصل على جائزة ساويرس فى التأليف المسرحى ومن إخراج هبة سامى وبطولتها مع ناصر عبد الحفيظ وإيمان مجدى وآية صبحى وندى إبراهيم وماريان جمال ورنا مدحت وعزة محمود وأسامة حجاج وعلاء عادل وأحمد عبد الجواد وأحمد حسن..

وتدور الأحداث حول خمس فتيات بسبب الأحوال الاقتصادية السيئة يتحولن لصائدات للرجال بغرض الحصول على المال.

ماجد إبراهيم

• تستعد د. هدى وصفى مديرة مسرح الهناجر بدار الأوبرا المصرية لتنسيق مهرجان كبير يشهد إعادة افتتاح المسرح، ومن المقرر أن يتم عرض مقاطع مسجلة من أعمال النجوم الذين وقفوا على خشبة المسرح فى بداية تاريخهم الفنى مثل خالد الصاوى وخالد صالح وخالد أبو النجا ومصطفى شعبان، فتحى سلامة فى مجال الموسيقى، ومجموعة من الكتاب مثل منتصر القفاص ومى التلمسانى.

يتقاسمان جوائز ملتقى جامعة طنطا المسرحى

25 يناير والعصفور الأحدب

تقاسم العرضان المسرحيان " 25 يناير" لفرقة كلية الحقوق و"العصفور الأحدب" لكلية الصيدلة المركز الأول فى ملتقى جامعة طنطا المسرحى الذى أقيمت مؤخرًا فعاليات دورته الرابعة والثلاثين.

بينما تقاسم عرضان من إنتاج كليتى الهندسة والآداب هما على الترتيب "يا عزيز عينى"، و"منين أجيب ناس" المركز الثانى، وحل عرض "سلام يا وطن الحرية" لكلية التجارة ثالثًا.

لجنة التحكيم المكونة من د. مايسة زيدان، د. لبلبلة خليفة، ود. طارق عمار منحت لمخرج " 25 يناير" السيد فجل جائزة الإخراج الأولى، والهامى سمير مخرج العصفور الأحدب الجائزة الثانية، وحل محمد العدل ثالثًا بعرض "هيرو سترات".


الهامى سمير


السيد فجل

جائزة أحسن ممثل تقاسمها بهاء الدين محمد "كلية هندسة" ومحمد الدقاق "حقوق"، بينما تقاسم جائزة المركز الثانى محمد وائل "هندسة"، وعبد الرحمن الخضرى "صيدلة"، ومناصفة أيضا تقاسم بهاء نادر وأحمد البدوى الجائزة الثالثة. فيما تقاسمت الطالبتان أمل عاطف ودعاء الملاح، جائزة أفضل ممثلة وحصلت عزيزة نور الدين على الجائزة الثانية، وذهبت الجائزة الثالثة لآية الله يوسف.

وحصلت على جائزة الديكور مرجريت أسعد عن عرض العصفور الأحدب وحل شريف الوقاد ثانيا عن عرض مآذن المحروسة، وعن عملين هام منين أجيب ناس ويا عزيز عينى حصل ماجد الحلو على الجائزة الثالثة.




على رزق

«أنا حرة»..

فالنتينا الفلسطينية فى غرف تحقيق جيش الاحتلال

على خشبة مسرح عشتار فى رام الله قدمت المخرجة والممثلة الفلسطينية فالنتينا أبو عقعه عرضا مسرحيا بعنوان "أنا حرة"، يرصد معاناة الفلسطينيات فى "غرف تحقيق" جيش الاحتلال.

اعتمدت فالنتينا فى إعدادها للنص على مقابلة عشرات السيدات ممن خضن تجربة الخضوع للتحقيق، حيث استمرت رحلة البحث والتوثيق عاما كاملا، كان حصاده العرض الذى تقاسمت بطولته مع مواطنها الفنان إياد شيتى.

رانيا هلال

«الطريق إلى أميركا» داريوفو فى فرقة مسرح الشباب

عقب إلغاء مشروع العرض المسرحى "صورة للشعب الفرحان" بدأ المخرج إسلام إمام وفريق العمل بروفات عرض آخر تحت اسم مبدئى "الطريق إلى أمريكا" يقول إسلام هذه المرة من تأليف الإيطالى "داريفو"، ينتمى إلى "الكوميدى دي لارتى".

ويضيف: لم أعتمد نصًا واحدًا وإنما "اقتباسات" من عدة نصوص لداريفو وترض الفكرة عن سعى المجتمعات النامية إلى الحروب والعنصرية من أجل الإحساس بذاتها.

ويتابع إسلام: المسألة تنطبق أيضا على الأشخاص، وعلى الوضع الذى نحياه فى مصر، حتى بعد الثورة ومازال الشعب غير فاهم ومذبذب بين الصح والخطأ.

العرض بطولة: سماح سليم –رامى الطمبارى – هيثم النحاس – حمزة العيلى و 25 ممثلاً من شباب ورشة فرقة الشباب ومن المقرر عرض منتصف يوليو القادم.


صفاء يحيى


إسلام إمام

كلاسيكيات المسرحين العالمى والمصرى برؤى شابة

عايدة فهمى تكشف ملامح من خطة «الكوميدى»

أقرت إدارة المسرح الكوميدى ملامح الخطة الجديدة للفرقة.. والتى تقول مديرتها الفنانة عايدة فهمى إنها تسير فى ثلاثة اتجاهات، الأول هو الاعتماد على كلاسيكيات المسرح العالمى الكوميدية مثل مدرسة الأزواج لموليير وبدلة سموكن لدريوفو ومباحث أمن دولت أعداد الكاتب عادل أنور وستقدم جميعها من فصل واحد.

وأضاف: تعرض كل مسرحية عشرة ليالى والعروض الناجحة سيتم مد عرضها مرة أخرى من خلال تفعيل البروتوكول الموقع بينها وبين قصور الثقافة لعرض المسرحيات الناجحة فى المحافظات.

وذكرت عايدة أن المسار الثانى للخطة يتمثل فى إعادة تقديم كلاسيكيات الكوميديا المسرحية المصرية مثل أعمال نجيب الريحانى وبديع خيرى وسيتم الاعتماد على فنانى المسرح الكوميدى بالدرجة الأولى ثم فنانى البيت الفنى للمسرح.

النقطة الثالثة هى الاعتماد على المؤلفين الشباب ومن أجلها شكلت عايدة لجنة قراءة تستقبل أعمالهم بشكل يومى تضم باحثين ومتخصصين مثل أحمد هاشم ومحمود عبد الصمد والمؤلف أحمد هيكل وغيرهم.

وأكدت عايدة فهمى أن المعايير الفنية كاشفة عن رفض نصوص لأسماء لامعة لأنها رديئة وقبول أخرى لكتاب مغمورين وشباب لجودتها الفنية.


عايدة فهمى

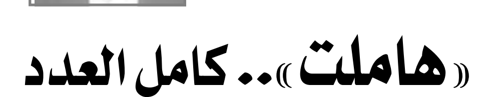
وفى سياق دور الفرقة فى نشر الثقافة المسرحية تستعد إدارتها لإقامة معارض دائمة للكتب والمسرحية منها بشكل خاص بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب وهيئة قصور الثقافة.

كما تسعى عايدة فهمى لإقامة معارض للوحات الكاريكاتيرية ولندوات وأمسيات تهتم بالثقافة الكوميدية وتسلط الضوء على تجلياتها المختلفة منها ندوة عن النكتة السياسية قبل وبعد الثورة.

أحمد شهاب

كل مرة

عادل حسان



«هاملت».. كامل العدد

«هاملت» تحقق أعلى الإيرادات فى مسرح الدولة.. عنوان الخبر الذى تناقلته مجموعة من وسائل الإعلام خلال الفترة الأخيرة، وهو خبر أسعدنى كثيرا وهذه السعادة تعود لعدة أسباب أولها أن هاملت التى تعرض حاليا على خشبة مسرح الطليعة من إخراج حسين محمود وبطولة مجموعة من شباب الهواة فى المسرح الجامعى، كان العرض الفائز بالجائزة الأولى كأحسن عرض مسرحى فى الدورة الأولى للقاء الشباب الذى عقدت فعالياته فى يونيو 2010، إضافة إلى فوز مخرجه بجائزة الإخراج الأولى بجانب عدة جوائز أخرى حصدها العرض فى التمثيل والاستعراضات وكانت توصية لجنة تحكيم اللقاء بضرورة إعادة إنتاج العمل وتقديمه على خشبة مسرح الدولة وكان من المفترض أن يقدم العرض خلال يناير الماضى وتم تأجيل الافتتاح بسبب أحداث الثورة وكان من المفترض أيضا أن تبدأ فعاليات الدورة الثانية للقاء الشباب المسرحى الذى يرفع شعار «نحو مسرح فقير» فى يناير أيضا بعد أن تم الانتهاء بالفعل من جميع الإجراءات التحضيرية لعقد اللقاء بداية من استقبال المشاريع التى تخطت الـ100 مشروع وعرضها على لجان القراءة لإجازة النصوص الصالحة والجيدة لمعلوماتك.. لجان القراءة لم تتقاضى مستحقاتها من قطاع الإنتاج الثقافى الجهة المنظمة للقاء حتى الآن - وقامت لجنة مناقشة المشاريع فى مقابلة المخرجين أصحاب النصوص المجازة لاختيار المناسب لإنتاجه فى اللقاء وتم بالفعل اختيار عشرة عروض بدأت وقتها البروفات بالفعل على مسارح الدولة تمهيداً لبدء مرحلة الإنتاج وافتتاح فعاليات اللقاء الذى يعتبر بمثابة الفرصة لشباب المسرحيين لتقديم عروضهم من خلال نافذة شرعية تقدمهم للساحة المسرحية بشكل لائق وبإنتاج مناسب، لك أن تعلم أن جميع المراحل الإجرائية اللازمة لبدء فعاليات اللقاء تمت بالفعل وصولا إلى الموافقة على الميزانية النهائية من قبل د. أشرف زكى رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافى وقتها وإرسالها لوزارة المالية للحصول على الدعم المالى وموافقة رئيس البيت الفنى للمسرح السابق الفنان رياض الخولى على استضافة بروفات وفعاليات اللقاء على مسارح الدولة، وجاءت الثورة لتجمد كل شىء دون أن نعرف مصير اللقاء الذى قدم للحركة المسرحية فى دورته الأولى عروضاً متميزة وطاقات شابة تألقت ومازالت، وتعددت فعالياته ما بين عروض مسرحية وندوات نقدية قدمت للحركة وجوه نقدية شابة ونشرة يومية تابعت الفعاليات بجدية وحيوية، ولا يوجد دليل على نجاح أهداف اللقاء أكثر من أرقام إيرادات «هاملت» التى ترفع لافتة «كامل العدد» يوميا على خشبة مسرح الطليعة ولسان حال أبطالها يقول «شكراً لقاء الشباب»، فهل من مجيب؟!

ADEL_MASRAHONA@YAHOO.COM



● الممثلة نرمين كمال تعرضت لإصابة بجرح قطعى فى الجبهة أثناء قيامها بالتمثيل ضمن أحداث مسرحية «قوم يا مصرى» على خشبة المسرح العائم وكان ذلك فى النصف الأول من أحداث العرض واستكملت المخرجة المنفذة نادية الشويخ تقديم الدور لعدم قدرة نرمين على تحمل الإصابة وتم نقلها إلى مستشفى القصر العينى.

"يمتلك حسا إنسانيا وروحيا عميقا لا يكاد ينفلت منه وهو يكتب المسرح إبداعا أو يمحصه نقدا أو حينما يؤرخ له تجذيرا وتعميقا يؤكد على ذلك همه المسرحى الذى يشغله ويؤرقه دائما .. إنه الكاتب والناقد والأكاديمى المسرحى المغربى د. عبد الرحمن بن زيدان الذى باح بمواجده تجاه الكثير من أبجديات الحركة المسرحية العربية منذ نهضتها وحتى راهن الثورات العربية التى أيقظت الشعوب معرجا على الكثير من القضايا والمشاكل التى يعانى منها واقعنا المسرحى العربى. فإلى نص الحوار"



المسرحى د. عبد الرحمن بن زيدان:

المسرح المغربى يواصل الحفر فى التراث المنسى

● القارئ المتعمق فى المسرح العربى يجد أنه تمّ استحداث بعض الأشكال المسرحية التى تؤطر الحركة ذات أبعاد ودلائل كمسرح الفرجة.فهل هذه الأشكال مجرد أصداء مسرحية غربية أم أنها نابعة من تراث وذائقة الفنان والناقد المسرحى العربى؟

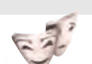
ـ ثقافة الشعوب ، وممارساتها اليومية ، وأشكال تعبيراتها الكتابية ، والشفهية ، والطقوسية ، محكومة بمدى ارتباطها بما تكتب به تاريخها ، وتؤرخ به لأيامها ، وتتفاعل به مع محيطها ، ومجتمعها ، وكلما أعدنا قراءة تاريخ هذه الشعوب ذات العمق التاريخى الضارب فى القدم ، إلا ونكتشف ما تركوه من معالم تاريخية ، وذخائر ، ومواقع أثرية ، ومخطوطات تتكلم بكل ما أسهمت به فى بناء الحضارة الإنسانية ، ومنها طبعا الأشكال التعبيرية التى لا يمكن بتاتا عزلها عن الأساطير ، والطقوس التى كانت وراء تغذية التعبير بما يلبى حاجيات هذه الشعوب.

وبالعودة إلى الشعب العربى سنجد أنه فى كل حضاراته المتعاقبة كان لا يفتأ يوسع من دائرة الاهتمام بالظاهرة الطقوسية حسب خصوصياته ، وعقليته ، ولغته ، وبلاغاته فى السرد الشفوى أو الكتابى ، وهو التعبير الذى كان يفتح المجال واسعا أمام الناس فى زمان ومكان معينين لعرض حكاياتهم ، وقصصهم ، ويومياتهم ، تشخيصا ، ولعبا ، وغناء ، وشعرا ، وسخرية أساسها النوادر ، واللعب على المفارقات بغية الاقتراب أكثر من المجتمع ، فى فقره ، وفى ثرائه ، وصراعاته ، فى بذخه ، وفى تعبده، وفى عربداته.

● إذن كانت هناك علاقة بين هذه الصور والمسرح العربىّ!

نعم.. هذه الظواهر المسرحية كانت هى صورة المعنى المسرحى العربى بالصيغة العربية وهى تقدم فرجاتها فى سوق عكاظ ، وفى لقاء الناس بالحكواتى ، ولقائهم مع السامر ، والمحبظاتى ، وخيال الظل ، والمداح ، والحلايقى فى الساحات العمومية وهم يعيدون سرد قصص السير ، وألف ليلة وليلة ، والمقامات ، والتعازى الشيعية ، ويشخصون المعيش اليومى ، فكانت هذه الظواهر المسرحية ـ وغيرها كثير ـ تمثل ذاكرة الفرجات الشعبية فى المدن العربية كما صاغتها الممارسة العفوية ، والتلقائية المدعومة بتشخيص يمثل فيه المشخصون ما يريدون تقديمه ، دون الاعتماد على نظريات درامية يمكنها أن تساعد على توسيع مجالات فهم هذه الظواهر الشعبية بما يساعد على تطويرها ، وتجويدها لتصبح ممارسة متطورة تتم داخل مؤسسات فنية تكون لها قواعدها الداعمة لصناعة المسرح تأليفا ، وإخراجا ، وتنظيرا ، كما

ثورة 25 يناير استثمرت مختلف الأشكال التعبيرية الملتزمة



حدث فى ممارسة المسرح الكلاسيكى فى اليونان الذى استطاع أن يصبح مصدرا لكل نموذج يريد أن يصبح على هيأة هذا الشكل ، يطوره ، ويتجاوزه ، ويهدمه ليبنى على دلالاته المتداعية بنيات درامية جديدة ، أو كما حدث مع مسرح النو ، والكاتاكالى، والكابوكى ، وخيال الظل فى الثقافات الشرقية.

● ولكن كيف تبلورت هذه الظواهر على مستوى المسرح العربى؟

فى التاريخ العربى هناك نصوص ذات مضامين أسطورية ظلت بعيدة عن المؤسسة المسرحية الراعية لحيوية تشكل الظاهرة المسرحية بشكل مكتمل لتصبح نتاجا يتحقق فى نصوص ، وفى عروض ، وفى تمثّلات



حركات التغيير فى الوطن العربى غيرت ما كان يدخل فى باب المعجزات

نظرية يترجمها الفعل الإنتاجى المتطور ، لكن بقاء هذه الظاهرة ثابتة ، وقارة منغلقة على شكل واحد كرس بقاءها مغلقة على نفسها دون أن يطالها أى تبدّل ، كما أن فى هذا التاريخ سرود نثرية تتوفر على بعض مقومات بناء شكل مسرحى عربى ، لكن الواقع الثقافى العربى الاجتماعى منه والتأويل لبعض الأحاديث النبوية حول تحريم (التمثيل) لم يساعد على تمكينها من التساكن مع جنس أدبى آخر ـ هو الشعر ـ ظل متحكما فى الإبداعية العربية ، بشاعريته ، وببلاغته التى جعلت منه مركز الإبداعية العربية لم يتمكن هذا المسرح الوليد من اقتحام مجالاته ، و التخلص من انغلاقيته ، ليفسح المجال أمام إمكانات بناء أنواع سردية أخرى تنوع من دلالات هذه الأنواع الأدبية التى يمكن الدفع بها لتتعايش معرفيا ، وإبداعيا ، وتتفاعل ، وتتكامل ، وتتقاطع معارفها لتجنيس نوعها وفق خصوصياته النوعية.

● هل كان هذا موجودا خارج السياق العربى؟

ـ لا.. هذا طبعا لم يكن موجودا خارج السياق الثقافى العربى ، والعقدى ، والفكرى ، والاجتماعى الذى كان يقبض على آليات اشتغال المجتمع ، ويتحكم فى اختياراته ، ومحددات المسوغات التى تجعله ينتمى إلى الصيرورة الثقافة العربية ، ولم يكن ـ أيضا ـ بمنأى عن الثقافة التى يريدها المجتمع ، أو تريدها العقليات ، والمؤسسات التى لا تريد الانفتاح على أشكال تعبيرية أخرى ، لأن وجودها إذا تحقق فإنه سيكون المسبار الاجتماعى والسياسى الذى يقيس نوعية الحوار الثقافى بين المبدع ، وخطاباته ، وواقعه ، وأشكال الهيمنة عليه.

وفهم هذه العلاقات الضدية بين نوع أدبى مُجهض ، وهيمنة نوع آخر على فعاليته الإبداعية المحتملة يتطلب القيام بعمليات تحليلية يمكن من خلالها التعرف على ما كانت تسفر عليه أنماط التفكير بالفكر ضمن هذه الثنائية الضدية ، ذلك أن الظواهر المسرحية ، وبمحدودية انتشارها بالشكل الذى يساعدها على الانتقال من مرحلة التعبير الآنى الذى تنقضى فعاليته باختتام زمن الفرجة دون أن تصبح لهذه الفرجة ذاكرة نصية مكتوبة ، تبقى متحققة فى الماضى ، و الآن ، سمتها التى تميّزها أنها ظاهرة فرجوية غدت مرجعا للعديد من التجارب المسرحية التى ارتبطت بالقالب المسرحى الغربى ، لكنها تريد بتقنيات اللعب المسرحى ، وبخصائص التلقائية ، وبآليات تكسير كل جدار وهمى يفصل بين الحكواتى والسامر ، وخاصية الفرجة الكاملة ، تريد أن تعيد للفرجة المسرحية شاعريتها وهى تزاوج مابين الشكل الفرجوى القديم ، والأشكال والثقافات والتقنيات المسرحية المستوردة من الغرب



التجربة المغربية عرفت توجهات فنية عديدة بعد الاستقلال



• إذن كيف يستفيد المسرحيون العرب من المدارس والتيارات المسرحية الأوربية دونما أن يكونوا مجرد ناقلين بلا وعى جمالى ومعرفى بتقنيات هذه التيارات التى كثيرا ما جلبت معها العديد من الأسئلة النقدية حول دورها فى الفعالية المسرحية العربية ، هل هى مجرد موضة يتم تقليدها ؟ وهل هى شكل مسرحى لمضمون عربى؟ وهل هى ضرورة فنية تزيد من تجويد جمالية العرض المسرحى العربى بثقافته الجديدة

ـ يجب أن نقر فى بداية تقديم أى جواب يرصد مستويات هذه الاستفادة من المسرح الغربى أن أزمنة التواصل بين الثقافة المسرحية الغربية والمسرح العربى فى أشكاله الموجودة فى صيغته الغربية ، ظلت مشروطة بما كان يريده المسرحيون العرب من التفاعل مع الغرب ، وبما كانوا يبحثون عنه أولا لتقوية حضور مسرح عربى فى سياقات كانت ترفضه تارة ، وكانت تقبله بتحفظ تارة أخر ، وثانيا كان المستوى المعرفى المسرحى العربى مع بدايات هذا المسرح لا يملك مرجعياته العربية ، وتجاربه المسرحية ، ونظرياته التى تساعده على ضبط عملية الثقافة ، والتفاعل مع الثقافة المسرحية الغربية، ويظهر هذا فى إرهاصات الوعى الذى أبان عنه الرواد فى تقديم فهمهم للمسرح الذى يريدونه لتأسيس مسرحهم ، ولعل البداية المفترضة لهذا المسرح مع مارون النقاش ، ومع العديد من التجارب المسرحية فى مصر وسوريا تعطى بعض الحقائق حول هذا المسرح الذى لم يكن يتأسس بيسر ، وبسهولة مريحة ، ذلك أن بعض المؤسسات كانت تصف المشتغلين بالمسرح بأوصاف لا تخرج عن دائرة التشنيع بمعتقد من يشتغل بالمسرح بأنهم يقومون بفعل حرام ، وأن الاقتراب منه هو الاقتراب من الدنس ، والكفر ، فجاء منعه ، وتحريمه فى العديد من السلوكات والكتابات التى بدأت بإحراق المسرح، وانتهت بإصدار بيانات تقوى من ذهنية التحريم.

• المشاهد المشرقى والمحب للمسرح بشكل عام كيف له على الفن المسرحى وحركته واتجاهاته فى المغرب؟

ـ كل تجربة ثقافية مسرحية وفنية إلا وتنتج ما تراه يناسب المتلقى الذى تأخذه بعين الاعتبار ، وتكتب ثقافتها وتراثها وموقفها من العالم الذى تعيش فيه بالبنية الدرامية المنسوجة بثقافة هذا الكاتب أو ذاك ، والتجربة المسرحية التى ظلت وثيقة الصلة بمرجعيتها العربية ، وتابعت وتتابع ما جدّ فى عالم المسرح من خلال ما يصلها من دوريات ، ومترجمات ، وما يصلها من عروض ، تبقى تجربة لها ما يميزها ، ولها ما يعتبر إضافة نوعية إلى المشهد المسرحى العربى.

والمعروف أن اشتغال الباحثين ، والنقاد ، على تاريخ المسرح المغربى قد سار على المنهاج نفسه الذى سلكه باحثون ونقاد فى المشرق وهم يقومون بحفر معرفى فى التراث المنسى أو المهمل ، أو التراث السائر الرائج ، بغية إجلاء بعض الظواهر المسرحية التى لم يخمد فيها فعل التعبير الشعبى ، ولم يسكن فيها خطاب الخوارق ، والسير الشعبية ، ولم يسكت حكيها عن إنطاق الذاكرة الشعبية المغربية ، والعربية ، والأمازيغية فى المدن العتيقة فى مراكش ، و فاس ، ومكناس ، و وجدة ، وسلا ، وجبال الأطلس ، والريف ، وسوس ، وقد قام بنفس العمل الاستكشافى بعض المستعربين الفرنسيين الذين أطلقوا اسم الأشكال ما قبل مسرحية على الظواهر المسرحية التى كانت أداة تواصل فنى شعبى له توقيته المعلوم فى الأعياد ، وبعد صلاة العصر ، فى الساحات العمومية فى مداخل المدن العتيقة التى كانت تلتئم فيها الفرجات الشعبية بالحلايقى الذى كان يتوسط الدائرة (الحلقة)ليكون مركزها فى الحكى والتشخيص ، واستدراج الحاضرين كى يدخلوا فى لعبة التمثيل.

• هل هنالك رصد لهذه الفرجات المسرحية؟

ـ نعم ..كثيرة هى الكتب التى رصدت هذه الفرجات ، ورصدت تنوعها ، لكن المسرح بمفهومه الغربى لم يتشكل إلا بعد احتلال المغرب من طرف الإسبان ، والفرنسيين زمن الحماية حين أعلنوا عن دخول ثقافة أخرى ، وعقلية أخرى ، وتكنولوجية عسكرية أخرى جعلت المغاربة يعيشون وعيهم الجديد ، ويطالبون بتجديد سياسة الدولة ، وإدخال الأدب فى هذه الصدمة ليصف آثارها ، ويرصد مضاعفاتها على مجتمع كان محافظا ، ومنغلقا على نفسه يحكمه التخلف بعد أن تقوضت الحماسة والحمية الدينية بعد هيمنة واقع مختل على عقلية لم يعد همها سوى التكرار والدوران فى فلك الإسفاف ، والكلام الذى لم يعد سوى اجترارا لما أنتجته عصور الانحطاط.

لقد كانت مظاهر يقظة المغرب علامة فارقة فى الزمن الجديد الذى كون نخبة سلفية تأثرت بالدعوات السلفية التى كانت سائدة فى الشرق العربى ، ومنها ظهر الشعراء ، وكتاب المقالة ، ومؤسسو المسرح الذى حدد وظيفته فى العمل التوعوى ، والوقوف فى وجه المد الاستعمارى الذى كان يسعى إلى خلق نموذجه الذى يتبعه وتكونه النخبة التى تخلت عن انتمائها للوطن.وقد ظهر مسرح فى صيغته الغربية ، وظهرت نصوص مقتبسة ، ومعدلة تعديلا كانت مرجعيتها بعض الكتابات المسرحية المشرقية ـ أيضا ـ فأعطت مرحلة الحماية من 1912إلى 1956أعمالا مسرحية انخرطت فى مسرح ما أسميه بمسرح المقاومة لأن جل من اضطلع بمهمة إشاعة النهضة ، وتقوية فاعليتها ، كان ينتمى إلى الحركة الوطنية المتنورة ، وكانت علاقته بالأدب وثيقة الصلة ، وكانت مرجعيته الدينية حاضرة بقوة فى اختيار الرموز التاريخية الإسلامية التى كانت بمثابة قناع مجازى يساعد على تمرير الخطابات الحماسية الممكنة لتمرير الخطابات الوطنية.

• وهل ثمة تلاحم بين المسرح المغربى ومسارح عربية أخرى فى ذات الفترة؟

بالطبع كان هناك دعم لهذا التوجه النهضوى بعد الاستقلال خاصة الشقيقة مصر ، فقد لعبت الفرق المصرية دورا هاما فى التشجيع على ارتباط المسرح ببعده العروبى ، ونذكر فى هذا السياق زيارة فرقة محمد عزالدين ، وفرقة فاطمة رشدى ، ويوسف وهبى ، وزيارة فرقة نجيب الريحانى الذين قدموا مسرحيات ظلت خالدة فى الذاكرة المسرحية المغربية ، ويمكن التذكير بالاستقبال الثقافى الرسمى للقصر الملكى على عهد السلطان محمد بن يوسف الذى نوه بالدور الذى قامت به العروض المقدمة فى العديد من المدن المغربية على الرغم من المنع ، وملاحقة الرقابة الفرنسية لجولة الفرق المصرية التى كانت تقدم مسرحياتها التاريخية باللغة العربية الفصيحة مما أعطى للمسرحيين الرواد نموذجا حيا عن رقى الخطاب المسرحى ، ودوره فى تمتين العلاقة بين المغرب ومصر والأمة العربية.

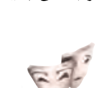
• ولكن متى تحققت الخصوصية قى التجربة المسرحية المغربية؟

ـ طبعا بعد الاستقلال عرفت التجربة المسرحية المغربية توجهات فنية عديدة بفضل مسرح الهواة الذى كان فى خطابه يقدم نموذج مسرح سياسى سمته الغضب والاحتجاج ، ونقد الأوضاع المختلة ، وهو ما أعطانا أسماء وسمت هذه التجربة بميسمها الخاص ، ودخلت مجال التنظير للمسرح والبحث له عن شكل ملحمى سياسى كما كان سائدا فى مصر ، وسورية ، ولبنان ، وفلسطين ، والآن هناك مسرح شبابى يريد التجديد الشكلى فى تجريبه المسرحى ، وهناك حركة نقدية منفتحة على العديد من مناهج النقد الجديد بفضل الدرس النقدى الذى أرسى قواعده مع بداية الثمانينيات من القرن الماضى ثلة من الباحثين والدارسين الذين اختلفوا فى مستويات وزوايا النظر إلى موضوعهم المسرحى لكنهم فى هذا الاختلاف أضافوا العديد من المصنفات إلى الخزانة المسرحية المغربية والعربية ليتوحدوا فى نقطة واحدة وهى الاهتمام بالمسرح بنياته ودلالاته.

• ألا تزعجك كثرة التنظيرات للمسرح العربى والتى تخرج علينا كل يوم والتى منها ما يبقى ومنها ما يندثر؟

ـ انظرى..هذه الكثرة فى التنظيرات للمسرح العربى ، و الإلحاح على الدعوة إلى هذه الأصالة ، والدعوة إلى هذه المعاصرة ، والدعوة إلى هذا التحديث تبقى كلها تمظهرات أسئلة ثقافية وفنية تخفى فى بنيتها العميقة البحث للمجتمع العربى على حضارة أخرى يكون فيها المثقف حالما بمجتمع بديل يسعى إلى تحقيقه ، ويسعى إلى تطوير بنياته الفكرية والاجتماعية والاقتصادية ، وهو ما يمكن القول عنه إن البنيات التحتية للمجتمع العربى قد وجدت ما كانت تفكر فيه وبه فى الإبداع الروائى والشعرى والمسرحى كأنواع أدبية تعتبر بمثابة تجل لهذا التفاعل بين بنيات المجتمع العربى وثقافته وفكره.

وهنا لا نستبعد نظريات أخرى تبقى مضمرة فى رحم النصوص المسرحية العربية ، وتبقى فى اشتغالها ، وفى حضورها الشفيف فى حوارات النص ، وفى الإرشادات المسرحية ، وفى رحم النصوص المسرحية حاملة لتنظيرها معها ، ومن هذا التنظير المضمر نعرف ما تفصح عنه بنياتها ، ودلالاتها ، وعناصرها الفاعلة فى تقوية القدرة الدرامية على بلورة نظرية الدراما وما بعد الدراما فى النص ذاته دون التخلى عن معانى الرهان الحقيقى الذى يراهن على صوغ نص مسرحى عربى يستوفى كل عناصره الدرامية التى تجعل منه مسرحا ، ومشروعا للعرض ، ومشروعا للتلقى ، ونماذجنا فى ذلك كثيرة من المسرحيات التى خاضت تجربة بناء نص نثرى أو شعرى فيه تتكلم الدراما بلغة تفاعل الكاتب مع العديد من الثقافات ، والمرجعيات ، ونظريات الأدب ، والمسرح ، فيصير تجلى الكتابة الدرامية فى الدراما أقرب فى بنياتها من الميتامسرح ، والتنظير للمسرح من داخل المسرح وكأن المسرح بما يظهرعليه يحيلنا على الحساسية القديمة التى يتجاوزها لتأسيس حساسية مغايرة جديدة تحمل رؤيتها الحديثة لتقديم مسرح عربى بلغته ، وخصوصياته التى تشده إلى واقعه ولا تجعله غريبا عن تاريخه وثقافته.







الحتمية التاريخية تعيد ترتيب الأحداث وتغيير مجريات الوقائع

• للأحداث السياسية تأثير مهم على الواقع الإبداعى ولاسيما الحركة المسرحية ، فمن وجهة نظرك النقدية هل الأعمال الإبداعية التى ولدت من رحم تلك الثورات الحديثة فى تونس ومصر واليمن وليبيا لها الخلود وتؤرخ لتلك الأحداث العظيمة كما أرخت العديد من الأعمال لثورة تحرير الجزائر ويوليو مصر من قبل؟

ـ هناك العديد من المعادلات الصعبة التى لا يفك خيوطها ، ولغزها ، ولبسها إلا الحتمية التاريخية التى تعيد ترتيب الأحداث ، وتعيد تغيير مجريات الوقائع ، وتساعد على القبض على المنظومات الجديدة للعلاقات ، والتصورات ، والمعطيات التى تتدخل فى تكوين المفاتيح الحقيقية التى تسير بهذه المعادلة نحو أفق الوضوح ، وتضعها على أرضية الواقع ، وتسقط ما كان عصيا على الاندحار ، وتفتح خزائن الأسرار ، والغنائم ، وتكسر الأبواب الحديدية للكواليس التى كانت تصنع وراءها القرارات التى كانت تؤجل أو تدعى تأجيل هذه الحتمية.

لقد كان الضابط المدقق لإيقاعات المجتمع العربى بقوة التحولات هو الوعى التاريخى الذى أطاح بالمؤسسات الورقية التى كانت تقنع نفسها وتضلل المجتمع العربى بقوة مشروعيتها ، و بجدارتها ، وحيويتها ، وتلمّع وفاءها الموهوم للوطن ، وأنها ضامن توضيح كل المعادلات العصية على الفهم ، وضامن الاستقرار والوفاء ، والأمن ، والأمان ، والرخاء ، لكن هذه الحتمية هى التى كذبت كل غطاس كان يدعى ارتباطه بالمجتمع داخل هذه المؤسسات.

وإذا كانت هذه المعادلات هى التى صاغت تاريخ البؤس والحرمان فى الوطن العربى ، وشكلت جزء من ورقية المؤسسات وهشاشتها أمام الوعى التاريخى الصحيح ، وكانت عناصرها ، وقوتها ، ملوثة بالتآمرات على المجتمع ، وعلى طبقاته الدنيا ، وعلى خيراته وثرواته ، وثوراته ، وعلى فكره ، وثقافته ، وشبابه ، وفعاليته ، وعبقرياته ، ولا تعطى أى اعتبار لحتمية التطور الذى يقوده الخزان الفعلى للشباب لتغيير الصيرورة التاريخية ، هذه المؤسسات كانت تحجب حقيقة الواقع بوهم الإقناع المراوغ ، والمخاتل ، مدعية الاستمساك بحمل الواقع ، وتتباهى بخدمة المصلحة العليا ، و ما يحدث فى الساحات ، والميادين فى أكثر من مدينة عربية لا يمكن أن يكون سوى الدفق الحقيقى لشباب يريد أن يقوّم اعوجاج تاريخ تاه معه المجتمع بين البحث عن التحول ، والبحث عن التخلص من الخوف ، والإرهاب المبرر بفزاعات خلقتها المؤسسات المسيطرة على مقاس مصلحتها ، وسطرت برامجها على مقاس الاحتكار الأمنى الذى يرعى مصالحها ، ومصالح حلفائها.

• وماذا ترى .. هل استطاعت حركات التغيير ..تغيير شىء ما؟

نعم حفزت حركات التغيير على تغيير ما كان مستعصيا على التغيير ، وغيرت ما كان يدخل فى باب المستحيلات ، فاستحالة الحديث عن التبدل بعد تكسير نفسية الشعب العربى كان مدخلا أساسا فى حركات الشباب لكسر عتمات النفس ، والأفق ، والزمن ، وطابوهات السلطة ، بعد أن كان حتى الحلم بالتغيير يدخل فى باب المستحيلات الذى يحاكم عليه الأمن العام ، لأنه فى عرفها يعتبر من الكبائر الكبرى التى يحرم الخوض فيها قانون المصلحة العليا للحكام ، و يرعاها الأمن وأجهزته التى تصدر الفتاوى المخلة حتى بقداسة الدين.همها الوحيد هو مراقبة كل فكرة ، وكل حلم ، وكل صرخة ، وكل كلام يتم فحصه ، وقراءته ، وتصفيته من عمقه ، وتصنيفه تصنيفا يوضع ضمن الخارجين على القانون ، ويوضع فى عتمة العزل حسب الانتماء ، وحسب القائل والمقول.

• وماذا عن ثورة 25 يناير؟

ـ لقد أعطت ثورة الشباب فى مصر المثال الحقيقى ، والنموذج الأمثل على الارتباط بالمصلحة العليا للوطن ، فاستثمرت مختلف الأشكال التعبيرية الملتزمة ، وصار التعبير بالشعارات السياسية ، والتشكيل الفنى ، والمسرح المرتجل ، والشعر ، والتنظيم ، والأغنية الملتزمة ، وتسخير المواقع والمدونات الإلكترونية ، والفايسبوك كبديل على الكتابة على الجدان ، لكتابة الحظة التاريخية التى تكتب ذاكرتها من داخل الزمن ، والمكان ، والتوهج ، والمطالب ، وتحدى الجمال فى معركة الجمل ، وتحدى البلطجية الذين يريدون الحد من اللهيب الذى إلى المؤسسات الورقية ، وتحدى قنوات الفتنة، وإعلام التطبيل والتزمير.

كل هذا أبرز المهارة فى توظيف تكنولوجية الاتصال للتواصل بين الشباب كسرا لكل الأطواق التى كانت تحد من التواصل بينهم ، وإيصال المعلومة ، وترويج الخبر ، وبالعودة إلى الساحات العربية يمكن تبين الشعارات ، ومضامينها السياسية ، والمطالب ، وسقف المطالب التى أبانت عن الوعى الذى كان مقموعا ومحاصرا ومحتقرا فى الوطن العربى.

ثورة 25 يناير دعوة صريحة لتطير مصر وفق توافقات وتعاقدات ديمقراطية كى تتقدم البلاد ، وتخرج من حالة الجمود إحلالا لأسلوب ديمقراطى قائم على تداول السلطة محل الأسلوب المستبد المحتكر للسلطة ، هذه الدعوة التى كانت مهموسة فى العديد من المسرحيات المصرية التى اشتغلت على موضوع الفساد ، ارتبط بعضها بالثورة الناصرية ، وبعضها الآخر نحا منحى النظر إلى مصر خارج المنظومة الاشتراكية ، بعد أن شرع ينتقد محيط الحاكم.

حاورته فى الجزائر:
صفاء البيلى


جريدة كل المسرحيين



● أعاد المخرج جلال الشرقاوى المشاهد الثلاثة التى حذفتها الرقابة والنظام السابق من مسرحيته «دنيا أراجوزات»، لأنها كانت تدين وتكشف فساد بعض الوزراء فيه، ومنها مشهدا يسخر من أحمد عز ويكشف احتكاره لكل شىء فى مصر، ومشهد آخر يتناول موضوع التوريث لجمال مبارك وأضاف على العرض أيضا مشهدا لمبارك نفسه يجسده الممثل الشاب محمد الشرقاوى من طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية.

على هامش ما يحدث فى مصر الآن

«بالألوان».. فاصل تمثيلى جيد لقيادات المستقبل



ورشة تدريبية تحمل رؤية إخراجية.. وكتيبة ممثلين ليسوا هواة ولا محترفين





عرض يقدم الكوميديا السوداء عبر الارتجال

كل من تعامل مع المسرح فى هيئة قصور الثقافة يدرك حجم المعاناة التى يعانيها الفنانون بسبب الإدارة والإداريين حيث يفتقر غالبية مديرى القصور والمواقع المختلفة للثقافة ولإدراك دور المسرح بل ودور الثقافة ذاتها. حتى أن البعض يردد ماذا قدمت لنا الثقافة؟ وكانت إجابتى الدائمة لمثل هؤلاء.. الثقافة تفتح بيوتكم وتربى أولادكم.

وحينما تخطو إدارة التدريب وإعداد القادة برئاسة الشاعر الفعلى مسعود شومان - وذلك باعتبار أن لقب شاعر أصبح يستخدمه من لا يجد له دور فى الثقافة - حينما تخطو الإدارة خطوة فعلية نحو تدريب وإعداد القادة من الشباب وفق برنامج علمى يقدم للمتدرب كافة مناحى الثقافة فإن ذلك يزيد من مداركه ويعده للقيادة بوعى.

وحينما يكون للمسرح دور فعال فى الإعداد والتدريب فإنه تأكيد على أهمية دوره، وحينما يصر المخرج عادل حسان على أن تنتهى الورشة التدريبية بعرض مسرحى فإن ذلك مخاطرة لكنه أكد أنه كان يحسبها بدقة، والصعوبة أن المتدربين ليسوا بمحترفين ولا حتى بهواة فهم مجموعة من موظفى الهيئة مرشحون لقيادة مواقع ثقافية..

ولما كان المسرح أبو الفنون والثقافة فإن المغامرة التى خاضها المخرج عادل حسان تستحق التوقف عندها فقد قدم عرضاً بعنوان بالألوان على هامش ما يحدث فى مصر الآن وبالطبع من خلال العنوان تدرك أن المخرج يعى جيداً دور المسرح وارتباطه بالواقع فهو يطرح العديد من قضايا الواقع يجمع فيها ما بين العام والخاص. ما بين قضايا ومشاكل داخل المواقع الإدارية مثل رفض البعض لفكرة الفن والمسرح ورفض سيطرة إدارة المسرح بترشيحها لمخرجين بعينهم، ومشاكل الفنانين الهواة وكذلك الإداريين الذين لا يقدرون قيمة ودور المسرح، حيث يطرح العرض رواد قصور الثقافة وكأنهم جزر منعزلة فالشاعر ينفصل عن الممثل والملحن والمطرب.. وهكذا يتداخل ذلك الأمر الخاص بأمر خاص آخر وهو الأحلام الشخصية التى لا تتحقق ثم يربط ذلك بالعام.. أهم قضايا الوطن ليعود ليربط بينها وبين قرارات إدارية متسرعة أو توجس من إغلاق المسارح وتحويلها إلى سينمات وضياع الهواة. كذلك توجس إغلاق جريدة مسرحنا المتنفس للمسرحيين وتقدم خدمة ثقافية موجهة إليهم كل هذه القضايا يطرحها العرض معتمداً على تكنيك الارتجال مع الاستعانة بعنصرين أولها بعض المشاهد السريعة من أعمال مسرحية معظمها غير مشهور وهو ما يؤكد ثقافة المخرج وكذلك وجود مؤلفين لم ينالوا حظهم فى المسرح المصرى وهكذا يضرب المخرج أكثر من عصفور بحجر واحد يدرب القيادات الشابة التى ستقود الحركة المسرحية والثقافية ويكشف عن مبدعين مغمورين، والعنصر الثانى فى الربط هو استخدام الأغانى التى لعبت دوراً هاماً داخل العرض فبعيداً عن كونها تغير من إيقاع العرض وتعدد حالاته فإنها تأتى لتعبر عن الذوات وتعطى لحظات الشجن خاصة بعد المواقف الساخرة المشحونة بالكوميديا السوداء، وهو ما جعل للأغانى دفقة شعورية تلعب على أوتار المشاعر والأحاسيس عند المتفرج تزكى فيه روح الحماسة والانتماء للوطن كما تؤكد روح الإصرار والعزيمة نحو التغيير عبر الإصرار على التحدى والدفاع عن المسرح الذى يؤمن المخرج بدوره وكاد أن يدفع حياته من قبل حباً فيه، واستطاع عادل حسان أن ينقل تلك المشاعر والأحاسيس والإيمان بالدور لهؤلاء المتدربين، وهو ما تمثل فى نهاية الصراع المقنع لمجموعة رفض المخرج والمسرح التى تحولت عبر المشاهد المقنعة التى قدمها العرض لتنضم لمجموعة المؤيدين وهو ما يجعل نقطة النهاية الحقيقية والساخنة هى أغنية المسرح مسرح أبونا ومين يقدر يلغيه من الحتة دى، فالمسرح فن وكفن ودفن أبويا وأخويا، كومبارس صموت عالخشبة دى، هذه الثورية التى تتماشى أيضا مع طبيعة القضايا المطروحة فى العرض ومع طبيعة اللحظة الراهنة فى المجتمع المصرى الثائر الذى أصبح يدافع عن ذاته.. ولعل ذلك ما يجعلنا نستبشر بدور جديد وواع للثقافة عموماً وللمسرح بصفة خاصة وهو ما كان النظام السابق يسعى لمحوها أو تسطيحها وتهميشهما.

ولأن المخرج فى العرض يعرف أنه أمام نتاج ورشة اعتمد فيها على ارتجالات بشكل أساسى وأدخل فيها بعض المواهب فى الشعر والإلقاء ليؤكد ضرورة التقاء الجزر المنعزلة داخل المواقع الثقافية سعياً إلى التكامل. فإن المخرج سعى أيضا إلى تقديم شكل مسرحى متكامل بداية من وجود ديكور غير مكتمل بل ويتم استكماله داخل العرض لتتحول اللوحة أمام الجمهور إلى أكثر من لوحة ترتبط مع ما يطرح فى اللحظة ذاتها وكانت أفضل اللحظات هى لحظة الحوار التليفزيونى عن حوادث القطارات التى يتشكل فيها خطوط السكك الحديدية المتقاطع مع كلمات الشعب يريد، ويسقط... كذلك نجح المخرج فى تشكيلاته داخل فضاء الخشبة معطيا تشكيلات جمالية ومغيرا فيها مما غير إيقاع الصورة البصرية التى تناغمت مع الإضاءة المتعددة غير المتكلفة فكانت بحق لحظات جمالية، ورغم أن العرض مجرد نتاج للورشة إلا أن المخرج أراد تعليم المتدربين ضرورة وجود رؤية ولذلك فأسلوب المشاهد القصيرة التى تترابط وفق رابط المشاكل العامة والخاصة تتسلسل لتقدم رؤيته فى النهاية للواقع المعاش بل وللمستقبل وهو ما تم عبر مشهد بكره ياما نشوف كمشهد ساخر تحذيرى لانقلاب الأوضاع حيث الفتاة تذهب لتخطب الشاب وكذلك أحلام البسطاء فى مشاهد أخرى، وقد حل المخرج مشاكل تعدد المشاهد باستخدام أسلوب اللوحات المكتوب عليها عنوان المشهد وهو ما يتلائم مع طبيعة الهدف التنويرى الذى يعتمد أسلوب كسر الإيهام من خلال الفرقة التى تسعى لتقديم عرض لكنها حتى اللحظة الأخيرة هى فى لحظات البروفات وهو ما أتاح لهم الارتجال والدخول المنطقى للشخصى والعام وبالتالى عدم ترك الفرصة للمتفرج كى يندمج ليصبح المتفرج مشاركاً متورطاً وهو ما ارتبط مع وجود مندوب الرقابة وسط المتفرجين كتأكيد على الأسلوب المنهجى لكسر الإيهام.

ورغم أن تكلفة العرض بسيطة إلا أنه من الضرورى النظر إلى استفادة المخرج من علاقاته وخدمات العديد من الفنانين له خاصة حازم الكفراوى فى تدريب الغناء وتنفيذ الإخراج وعمرو حسان كمخرج مساعد ومنة راشد وأمل على ماهر وإنجى يونس وكذلك إهداءات الأشعار والألحان لأحمد زيدان ود. أحمد الحناوى وإيهاب حمدى وتصميم بانفلت لرامى رمزى، وهى بالطبع فى الحالات العادية تترجم لميزانية كذلك عدم تقاضى المتدربين لأجور، وعموماً يحسب للجميع مثابرتهم خاصة أن معظمهم لا علاقة له بالمسرح من قبل سوى القليل منهم سمير عزمى، بينما نجحت المجموعة فى تقديم عرض ممتع يمكن له التجول فى قصور ومواقع هيئة قصور الثقافة لتقديم المتعة والتوعية بدور الفن ولعل ما فعله المخرج مع تلك المجموعة يجعلنى أجزم بأنهم سيتحولون إلى قيادات هامة داخل المواقع تدرك قيمة الفن والمسرح ودوره لتنتهى مقولة ماذا فعلت لنا الثقافة والمسرح.

تحية لهذه الكتيبة التى ستقود مستقبلنا تحية إلى ابتهال المسلى وإبراهيم عبد الله وأحمد الشافعى وأحمد عبد الناصر وأحمد عزيز وأحمد عبد العزيز وأميرة عبد الباقى وإيهاب عبد العظيم وبدوى مبروك وبسمة مجدى وبهاء توفيق وحسناء محمد ودينا ناجى ورشا حشمت وريهام العريان وسارة شكرى وسمت سامى وسيف الدين عبده وعاطف الشرقاوى وعبير حاتم وعثمان سعيد وعزيزة سليمان ومحمد أحمد ومحمد مصلح ومحمد إمام ومحمد صابر ومحمد الشافعى ومحمد البسيونى ومرفت سعيد ومصطفى محمد ومصطفى الهندى ونادية على ونهاد فاروق وهلال جودة، ووائل سليم ويمنى أحمد.

د. محمد زعيمة

● أقر مسرح العرائس ومكتبه الفنى، سياسة جديدة فى إنتاج العروض، حيث قرر تقديم عرض واحد كبير وعدد من المشروعات الصغيرة التى لا تتعدى تكاليفها 40 ألف جنيه للعرض الواحد، تأتى هذه السياسة فى إطار تقديم عدد أكبر من العروض واعطاء مساحات أكبر للشباب، وذلك بحسب المخرج شكرى عبد الله، عضو المكتب الفنى بمسرح العرائس.

ياما فى الجراب ..

«السامر» أخرجته على أرض منف

تقدم فرقة السامر هذه الأيام العرض المسرحى (ياما فى الجراب) وذلك على أرض قاعة منف .. والمسرحية من تأليف الدكتور الراحل / صالح سعد ، وإخراج / نهال أحمد .. وقد استوحى المؤلف مسرحيته من التراث العربى الغنى بالحكايات والحواديت وبالتحديد من حكايات ألف ليلة وليلة .. حكاية الليلتين 331، 332 وهى حكاية هارون الرشيد مع على العجمى "حديث الجراب والكردى" .. وفيها نسمع (على العجمى) وهو يحكى للخليفة كيف أنه وهو فى زيارة خارج بغداد ومعه جرابه إذا برجل كردى ظالم معتدى هجم عليه وأخذ جرابه .. ويتوجه على والكردى للقاضى كى يفض النزاع بينهما وهنا يبدأ الطرفان فى الحكى وسرد ما فى الجراب لنجد من حديثهما عجب العجاب فالجراب ملىء بالحيوانات والمدن والقلاع والرجال والنساء والقوادين وآلاف العبيد والجوارى ، وبه إيوان كسرى ومُلك سليمان ومن الهند إلى بلاد السودان .. إلى آخره من المستحيلات التى لن تجدها بالطبع فى جراب صغير ، وفى نهاية الحكاية يأمر القاضى بفتح الجراب فإذا فيه خبز وليمون وجبن وزيتون !!! وهذه هى الحكاية التى بنى عليها المؤلف مسرحيته مُضيفا إليها حكاية من حكايات جحا وهى حكاية ضل شجرة البرتقال الذى اشتراه منه رجل رومى ومنه استمر فى توغله إلى أن تمكن من فرض سيطرته على البيت كله ثم الوطن الرمز فى هذه الحكاية .. ومن هاتين القصتين استطاع المؤلف أن ينسج قصة ظريفة خفيفة تستطيع أن تشد إليها المتلقى البسيط الذى يتابع مترقبا ما سيصل إليه جحا فى صراعه مع الرومى وما سيؤول إليه الصراع بينهما ، وفى ظل أزمة الجراب الجديدة أيضا من سيفوز بالجراب (على أم غانم ؟) وقد أسقط المؤلف كل هذا على أرض فلسطين الضائعة من العرب والمجتمع العربى بأسره وسيطرة اليهود عليها كما سيطر الرومى على جحا وبيته من قبل حين وافق على بيع ضل شجرة البرتقال له فأخذها ذريعة كى يتسلل ويحتل البيت بأكمله ويطرد جحا ويشترى إخوته بالإغراءات من نساء ومال .. واستطاعت المخرجة نهال أحمد أن تتناول الحدوته السابقة وتُلقى بها فى أرض الواقع الآن حيث يعيش المجتمع العربى كله غمار ثورات تحررية يتخلص فيها من مستبديه ومستعمريه وإن لم يكونوا روميين أو يهود كما كانت الحكايات القديمة فالمستعمر والظالم هنا هو الحاكم العربى نفسه الذى فعل بمجتمعاتنا أكثر مما فعل بها اليهودى مع جحا وأخوته استطاعت المخرجة أن تقدم عرضا بسيطا فى مدة ساعة أو أقل لا تشعر خلالها بالملل فهناك العديد من عناصر الصورة المساعدة التى تعبر بالوقت من مادة فيلمية معروضة على الشاشة وهى بالطبع لقطات من الثورة .. وهناك الأشعار الجميلة المعبرة التى كتبها / أيمن النمر وراعى أن تعبر عن وقتنا المعاصر وبحث عن الكلمات الدالة على ذلك فنجده مثلا يكتب (التعلب فات فات وخربها فى كل الوزارت .. التعلب حزب مالوش تانى ... آل إيه علشانك وعشانى ده خربها بلجنة سياسات ...) وغيرها من الكلمات المعبرة والتى لحنها وغناها فى براعة وبساطة / نور ، الذى غنى أمامنا بصورة حية مما أعطى الحكاية حميمية أكبر وتواصلا ما بين الجمهور والعرض والممثلين .. كما استطاع أحمد فؤاد التعبير عن الصورة الغنائية بشكل استعراضى جميل وبسيط فى ظل محدودية المكان .. ومحدودية المكان هذه هى التى جعلت مصمم الديكور / أحمد فرج يحاول أن يستغل قاعة منف .. تلك الأرض الفضاء وشبيه المسرح بكافة الوسائل كى يعبر عما يريده العرض المسرحى ، وأعتقد أنه قد فهم الأمر على نحو خاطىء بعض الشىء فكما يروى على وغانم (الذى حل محل الكردى فى مشكلة الجراب) ما بداخل الجراب لنكتشف أن فيه من الأشياء آلاف الأشياء فقد أراد مهندس الديكور أن يبدو المكان وكأنه جراب الحاوى فملأ المسرح من حولنا بعشرات الصور .. فها نحن نرى مسجدا أقصى كبيرا على اليمين ، وكتابا كبيرا ، وأعلام الدول العربية على لوحة ثالثة وبها دماء الشعوب العربية ، وعلم مصر كبيرا وبجواره كلمة (بلاى بوى) ، وهناك رسومات عن الثورة ، ومزلقان سكة حديد وغيرها من المفردات التى لم تستطع أعيننا طوال العرض أن تحصرها .. وهناك صور أخرى داخل العرض يجب متابعتها دونما البحث داخل الصورة البصرية لقراءة مفرداتها ، ولا سيما أن مصمم الديكور قد وقع فى فخ التعبير المفرط الذى يؤدى إلى تفسير التفسير .. فهناك المسجد الأقصى وأعلام الدول العربية فلماذا هناك إصرار على التزيد فى العناصر البصرية الدالة على أننا نتحدث عن الوطن العربى فنجد استغلاله للشجرة الموجودة فى قاعة منف بأن جعلها خريطة مصر ومد لها خيطا من قماش على خشبة المسرح لتدل على باقى الخريطة ، وهناك شجرة جحا التى أصر أن يرسم بفروعها خريطة الوطن العربى فأفقد المشاهد التى تعبر عنها قيمتها وروعة بحث المتلقى بين ثنايا الكلمات عن الرمز من وراء حكاية جحا والرومى ومثلها حين نرى الشمعدان اليهودى وعلم انجلترا بأسديه الشهيرين ، وتمثال الحرية الأمريكى .. كلها دلالات متشابهة وتوضيح لما هو واضح بالفعل .. إن استغلال المساحات الفارغة فى المكان شىء جيد بشرط أن تترك مساحة للتنفس .. للتعبير .. لإراحة عين المتلقى أحيانا ومن ثم فلا حاجة إلى استغلال التلميح ثم التصريح ثم التوضيح ثم الشرح عبر الديكور بمفرده .. وإلا فماذا ستفعل بقية العناصر إذن !! وهذا سؤال موجه لمهندس الديكور والمخرجة التى وافقته على ذلك .. وفيما عدا كثافة التعبير البصرى للوحة المسرحية فقد جاء العمل بسيطا كما أسلفنا القول ، وجاء به طرافة وخفة نابعة بالطبع من مجموعة الممثلين الذين يقفون على خشبة المسرح بدءا من الراوى فرفور والذى أدى دوره ببراعة الممثل / رامى رمزى الذى إستطاع أن يربط لنا أطراف الحكايا ، كما أنه أدخل الجمهور فى اللعبة المسرحية حين نزل إليهم فى الصالة وسألهم عن صاحب الجراب وإستطاع بخفة ظله أن يجعل الجمهور يتفاعل معه ويجيب عن أسئلته ، وهى منطقة تفاعلية جيدة كان من الممكن أن يتم استغلالها بشكل أكبر لزيادة التفاعل ما بين الجمهور والعمل المسرحى على الخشبة ، كما أن هناك الممثل / حماده بركات وهو السائق العابر الذى يجد نفسه فجأة قاضيا يحكم فى قضية الجراب .. وهو ممثل كوميدى يمتلك روح الدعابة والارتجال بشكل جيد وقد أمتعنا فى دوره الذى أداه ببراعة شديدة وكذلك حين أدى دور ابنة الرومى، وكذلك / خالد محروس الذى أدى دور غانم والرومى الشرير بإتقان وتمكن فقد أداه بخفة ظل ورغم ذلك جعلنا نكره الشخصية الشريرة وهذا نجاح للممثل .. وهناك أيضا / أشرف شكرى الذى أدى دور جحا وعلى وقد أداهما برزانته المعهودة وتمكنه الشديد وطيبته الشخصية التى ألقت بظلالها على الدور الذى لعبه ، وإلى جانب الممثلون السابقين برعت / إيمان أمين فى دور زوجة الرومى ، وكذلك من قام بأدوار شباب الثورة / وفاء زكريا ، أحمد السيوفى ، نديم الناصر ، محمد الجمال ، أحمد عادل ، محمد النبوى .. وأخيرا فالمسرحية ليلة ظريفة أقترح أن يتم تقديمها عبر شهر رمضان القادم أيضا فالحواديت التراثية والاستلهامات الشعبية من ألف ليلة وليلة تناسب هذا الشهر الكريم وساعتها فعلى المخرجة الشابة أن تعيد التفكير فى بعض المفردات البسيطة عبر المسرحية مثل العناصر البصرية الزائدة وزيادة التفاعل والارتجال مع الجمهور ، وأخيرا فى نقطة النهاية التى جاءت مفاجئة صادمة فنجد فجأة من على المسرح يهتفون (الشعب العربى هيكمل المشوار) وهو وإن كان دليلا على استمرار الثورات العربية إلا أنه جاء فجأة بدون تحضير درامى لذلك ومن ثم ظهر كحلية زائدة على العرض المسرحى فى حين أنها قد يصلح توظيفها لتكون ضمن السياق وتذوب فى نسيج العرض المسرحى الذى أمتعنا فى النهاية رغم بساطته ..

ثورات الربيع العربى تخرج من جراب التراث





المخرجة قدمت عرضاً بسيطاً لكنه ممتع

خالد حسونة



جريدة كل المسرحين



● ضمن أنشطة جماعة الإخوان المسلمين، صرح المخرج الشاب أحمد سيف، بأنه يتم حالياً التجهيز لعدد من ورش المسرح بالزقازيق، وكذلك الإعداد لتقديم فيلم روائى، سيف كان قد سبق أن عرض «الشعب يصنع ثورته» على مسرح قصر ثقافة الزقازيق.

حفلُ تنكُّرى..

قصة.. وتاريخ.. ورقابة صارمة



هو العر ض الأوبرالى فى نهاية الموسم الأوبرالى على المسرح الكبير، اشترك فيه - كالعادة - فرقة أوبرا القاهرة + أوركسترا الأوبرا + فرقة الباليه + الكورالى. عرضٌ يشترك فى الغناء والتمثيل فيه بعض كبار الفنانين الأجانب مع الفنانين المصريين، فيزيد هذا الاشتراك العرض قوة وأصالة. هذا المزّج بين الفنانين من مختلف الجنسيات يؤكد بدليل قاطع على أن (الموسيقى) هى الأساس الأول فى الفن الأوبرالى.

● قصة الحفل التنكرى.

القصة - كما جاء فى تعليق الدكتوره رشا طموم فى برنامج العرض مأخوذة أصلا من دراما مسرحية كتبها الدرامى الفرنسى يوجين إسكريب Eugene Scribe (1791 - 1861) عن حادثة لقصة حقيقية لمؤمراة اغتيال الملك جوستاف الثالث فى أستوكهُلم حُدد لها يوم 17 مارس 1792 ميلادية الشعب يعشق ملكه لإصلاحاته الاقتصادية والاجتماعية، بينما يكرهه الساسة الكبار. فى البداية كتب سكريب النص - الليبرتو بنفسه وقدّمه إلى المؤلف الموسيقى الإيطالى جيوتشينى أنطونيو روسّينى (1792 - 1868) لوضع الموسيقى.

بعد (12) يوما على تنفيذ المؤامرة توفى اسكريب، فتعمد المحامى الإيطالى أنتونيو شوماّ Antonio Somma بكتابه الليبرتو Liberetto وليضع صديقه جوزيبى فردى Giuseppe Verdi (1813 - 1901). يُوقف الرقيب للحقبة التاريخية للأحداث، فيتغير مكان الأحداث من بوسطن، كما تتبدل أسماء الشخصيات وبعض الأحوال والظروف.

● العصر يفرض نفسه على الأوبرا

جاء العرض الأول - كما ذكر البرنامج - ليلة 17 فبراير 1859 ميلادية. صرة العصر الرومانتيكى فى كل مسارح ودور الأوبرا الأوربية. هذه الرومانتيكية التى تعنى الخيال الواسع العريض، كما تعنى العاطفة المشبوبة المتأجّجة، وتمجيد الإنسان وتصوير خبراته الذاتية، وعلى الأخص عند الطبقة الأرسقراطية. لكن الموسيقى فردى كان ملتزما بالطبقات المتوسطة، وهو يعيش هذا العصر الذى تطغى عليه النميمة والغرية الظالمة، وكذلك الحب السامى فى أعلى رُتبه ومعانيه. هنا يكمُن موضوع الأوبرا أو الأوبرا. فكرة سكريب باعتباره فارس الكتابة الدرامية عن الطبقة الوسطى.. طبقة المواطنين. وهنا تلاقت وجهتا نظره مع رؤية فردى لإخراج الموسيقى، ولتكون فى النهاية انتصارا اجتماعيا. اجتهد الليبرتو فى التركيز على فكرة القذّف وتشويه السمعة (كما تشوهت سُمعة أميليا بطلة الأوبرا، وسُمعة الحاكم ريكاردو). والجميل فى الدراما والأوبرا معًا أن الصفح هو النتيجة الأخيرة. أية أخلاقيات رائعة هذه الأخلاقيات؟ لا سكريب بالمناسبة دراما بعنوان (تشويه السُمعة) نفس مضمون الأوبرا وتيمتها، تكشف عن الأخلاق الحكيمة، وعن الحرية فى الحب الطاهر النقى مما لا دخل للإنسان فى قوته وجبروته. فالسلسلة التى تربط العشاق تبقى إلى أبد الآبدين، ذكرى جميلة طاهرة طهارة البطلة إميليا.

● المزّج الدرامى - الموسيقى

تتآلف الدراما مع التأليف الموسيقى الرومانتيكى شديد النعومة. الدراما تضع أحاسيس أبطال الأوبرا فى أعلى مقاماتها نُبلاً وسلوكا.. فى رفض للمؤامرات، أو الإبلاغ عنها، أو المشاق فىً سبيل إبطال مفعولها أو الوصول إلى مرحلة التنفيذ البشعة اللا أخلاقية، كتب فردى عشرات وعشرات من موسيقات الأوبرا، لكن أوبرا (حفلة تنكرية) تحمل التوتّر التراجيدى، كما تحمل المسرح الساتيرى أيضا، فيها احتفال بالنظارات - والأقنعة التى تحجب الشخصيات، وتُكثّف من الغموض، ومشاهد أقرب إلى أفعال السحر (مشهد الساحرة المتنبأة أولريكا Ulrica، ولذلك كان اسم الأوبرا حفلة تنكرية) فالألف واللام فى لغتنا العربية أداة تعريف، والتعريف يقضى على السرية والمجهول من الأحداث والقادم الذى لا يعلمه إلا الله.

● الإطار الفنى للأوبرا

بأمانة النقد، وموضوعيته، لا بُد من الإشارة إلى الجو العام الذى صحب هذا العرض من بدايته إلى نهايته. ما خرجتُ منه - سعيدا وفرحا - أنّ المخرج د. عبد الله سعد وقد وضع يده على الصراع الأكبر فى الدراما والأوبرا.

صحيح أنّ إخراج وخدمة الصراع فى المسرحية يختلف كثيرا عند استخدامه ومن ثم تصعيده فى فن الأوبرا. كيف؟ الصراع فى المسرح مستمر ويتنامى فى تسلسل زمنى ومكانى (حتى مع اختلاف المناظر والأماكن) لكنه فى الأوبرات يختلف فى «الشكل» اختلافا كبيرا). إذ بينما تسير الدرامسيماً ينطقع عن التلاحم والاستمرارية، فإن «الشكل فى الأوبرا» على اختلاف اضطررى تفرضه عناصر فنية أخرى مشاركة فى العرض المسرحى، مثل الباليه + الموسيقى + الغناء + الألحان + الآريات + الريسيتاتيفو، فروق غاية فى مسار وأهمية العرض على خشبة المسرح، مثل فروق الملحمية فى المسرح الملحمى - عند برخت، والمسرح الواقعى عند كبير الواقعيين ستانسلافسكى.

ثم، انتباه الإخراج لتطور الصراع بين المواقف المتناقضة أحيانا والمتوافقة أحيانا أخرى. والحق أقول لقد ساعد تصميم المناظر على نشر لوحات جمالية على نفس مذاق الدراما والآريات، التى تُمثل هى الأخرى بعباراتها الشعرية صيَغَ الأفعال والأحداث، فى نوبات الغضب والغيرة والتحدى والتآلف وعدم التلاقى. أحاسيس مختلفة تمامٍ الاختلاف، والتى تصل إلى طرفَىّ النقيض Extreme، ليس عند شخصيات البطولة وحدها، لكن أيضا عند الشعب، وهذه المجاميع التى لا تخلو هى الأخرى من هذه الأحاسيس الاجتماعية الطبيعية. مثل هذا التآلف والانسجام والتوافق، عبرّت عنه - اجتماعيا وجماليًا كل هذه المجموعات المحتشدة فى أكثر من مشهد أوبرالى، مع أنّ الدرامى اسكريب نصّ على عدد أقل فى دراميته. ومع ذلك فإن التوزيع فى الحركة المسرحية كان عادلا، بل لقد ركزّ على المجموعات - الكورس أو الكورال وأخرجها فى صور خطّية Lin-ear لا تتكرر، فكانت هذه المجموعات مُحققة لمهماتها ودورها فى العرض الأوبرالى، مهدئة كوقع البلسم على النفوس المتصارعة، ومفاجئة مرة أخرى فى مشهد الموت عند ختام العرض لتكون هى البطلة النافذة للأحاسيس الإنسانية والأخلاقية الرفيعة.

أما مشاهد الصراع بين الشخصيات البطلة (بين الحاكم وإميليا، وبين الزوجين المغلوبين على أمرهما، إميليا وريناتو، فقد أبرزت داخل النفس البشرية بأحاسيسها الثابتة، والمتغيرة أحيانا بحكم ما تأتى به الأحداث من حقائق مرة، ومن مفاجآت مرات أخرى.

أُحيى محمود حجاج على فكرة تصميم الديكور فى كل المشاهد، بيت الساحرة، والقصر الشاهق، ومشهد المكتبة، وجو طلعة ما قبل الصباح والشخصيات هى ظلال كما ظلال الأحداث وغموضها. ساعدت الإضاءة بنعومتها ورشاقتها على اكتمال الحوار والأغنيات فى إنسجام يُتيح لمشاهد هذه الأوبرا التعاطى والتفاعل مع كل لحظة من لحظات العرض الأوبرالى.

يُحس المرء بجمال الحقائق الدرامية، والموسيقية، والغنائية، والكورالية، وهو بين عوالم بعيدة عن ما يجرى حوله من أحداث ليهدأ قليلا، إن لم يكن كثيرا. هذه ذكريات فنية جميلة لكل من أسهم فى هذه الأوبرا، اسكريب، سومّا، فردى، ناجى قائد الأوركسترا، وكل المشتركين، والدوبليرات، واليد الحنونة التى جمعتهم جميعا على حس رومانتيكى واحد، وقيِم أخلاقية وعاطَفية رفيعة ومحترمة تُعلم أجيالنا أن الفنون هى المشاعر والأحاسيس. هذه اليد هى يد المخرج المُوفق د. عبد الله سعد.

د. كمال الدين عيد

المخرج وضع يده على الصراع الأكبر في الدراما والأوبرا



● تعرض فرقة هوليوبوليس المسرحية، العرض المسرحى الكوميدى السياسية «سكر بيدوب» 3 يوليو المقبل بقاعة النهر بساقية الصاوى، وتتحدث المسرحية عما قبل وما بعدها وأحلام الشباب وعلاقة الدول الخارجية وأهدافها من مصر فى شكل كوميدى غنائى ويضم العرض أكثر من 25 ممثل بعد ما تم عمل تصفية من خلال مقابلات لبعض الممثلين ويقوم ببطولتها موهوبين من مراحل سنية مختلفة من أطفال وشباب.

«ابن عروس أسوان»

ايقاع منضبط وقدرات تمثيلية رائعة

فرقة أسوان القومية المسرحية واحدة من فرق الثقافة الجماهيرية العريقة، يرجع تاريخها إلى أوائل الستينيات حيث سطرت نصف قرن من الإبداع قدمت خلاله حوالى 70 مسرحية أخرج نصفها تقريبا الراحل فوزى فوزى، والنصف الآخر أخرجه لها مجموعة من المخرجين نذكر منهم ؛ حافظ أحمد حافظ ، أميل جرجس، على سالم، محمود الطوخى، ماهر عبد الحميد، عبد القادر مرسى، ...

والمخرج فوزى سراج هو صاحب تجربة هذا العام وهى الثالثة له مع فرقة أسوان بعد مسرحيتى "ابن الريح 2002 كرسى الحكومة " 2005 وهو من أبناء دمياط وواحد من كبار مخرجى الثقافة الجماهيرية وله إسهاماته فى إثراء الحياة المسرحية فى محافظات مصر .

والمسرحية من تأليف ياسين الضوى ابن صعيد مصر وهو كاتب ومخرج مسرحى اتجه مؤخراً لكتابة السيناريو، كتب للكبار وللأطفال وله لغته الخاصة التى تميز مسرحه.

أما موضوع العرض فهو مستلهم من التراث الشعبى من خلال شخصية ابن عروس الذى يناضل ضد المماليك ويتعرض لحادث خطف عروسه ليلة الزفاف وربما كان تحوله عن حياة المطاريد وقطاع الطرق بعد واقعة الاختطاف تلك . وعندما أدركته الشيخوخة أقلع عن الإجرام وانقطع للتأمل والعبادة، وأخذ يعظ بين الناس وقد لخص رحلته فى مربع قائلاً (حرامى وعاصى وكداب عاجز هزيل المطايا / وتبت ورجعت للباب هيا جــزيل العطايا)

نعود لعرض فرقة أسوان ؛ فكل من المؤلف والمخرج لديه القناعة الكاملة أنه ليس منوطا بكتابة التاريخ، من هنا كانت الحرية فى الإبداع والخلاص من القيد فصاغ الضوى نصاً راقياً فى لغته وحسه الدرامى، وليلتقط فوزى سراج الخيط ليضع رؤية تعتمد على الصراع بين الخير والشر، والحق والظلم، كذلك لم يأخذ بالمشهد الأخير من النص، واستلهم المكانية والزمانية لابن عروس واعتمد على مربعاته إلى جانب مربعات للمؤلف، وأحكم عرضاً تميز بإيقاع منضبط بدأه بمشهد افتتاحى نتعرف فيه على صلابة الطفل ابن عروس، لينقلنا فى المشهد التالى إلى الشاب فى لقاء له مع محبوبته ابنة عمه زينة لنتعرف على جانب أخر له من حب وحمية وأصالة معدنه وكذلك الأجواء أو المناخ الاجتماعى الذى يعيش فيه (لا حد سالم من الهم ولا الحصى فى الأراضى) ونتعرف على أبو ستة زوج زينة وعين السلطة الخسيس الذى يتبعه دخول العسكر بقيادة رادس أغا ومعه سعد العيار. طريد الجبل ويد السلطة ـ لإلقاء القبض عليه ولكن سعد يطلب النزال مع ابن عروس بالعصا والمربعات فى مقابل أن يقوم بتهريبه إن هزمه ويفوز ابن عروس ويلتزم سعد بتهريبه، وتتصاعد الأحداث وتضيق دائرة المطاردة، فى ذات الوقت نرى حياة الظلم وفساد السلطة وشدة قسوة الحياة على أهل البلد، ويسعى ابن عروس للزواج من زينة ويجد صعوبة فى ذلك إلى أن يتحقق أمله ولكن ؛ تخطف زوجته وهى فى طريقها لزفافه ويقتل الدليل عويس والرفيق سعد ولا يتحرك أهل البلد أو يتصدى منهم أحد لرجال الباشا الفاعلين بما يجعله يقرر الانتقام وخلال ذلك ترتكب جرائم سطو وقتل من قبل رجال القصر وتنسب لابن عروس، إلى أن تتكشف الحقائق مع النهاية، وقد قدم المخرج مشهداً ختامياً تعبيرياً رائعاً بدخول الشعب مع ابن عروس ورجاله مطاريد السلطة إلى القصر ومحاصرتهم للباشا ولرجاله وللمكان، ونجد بعدها العسكر يتخلى عن زيه الرسمى لينضم إلى صف الشعب وأثناء ذلك يتفكك منظر القصر ويختفى لنجد منظر البلد بلا كرسى عرش والجميع يقبضون على الباشا وأعوانه .. ويختتم المشهد بكلمات (ولا بد من يوم محتوم تترد فيه المظالم / أبيض على كل مظلوم أسود على كل ظالم)

أشعار المؤلف جاءت رائعة فهى من نسيج العمل، وأما الألحان فقد كان لها دور فى ضبط إيقاع العرض، وألقت بظلالها على طبيعة المكان فزادت من المعايشة للحالة، كذلك كانت الموسيقى أو المؤثرات جيدة وتحسب للملحن عبد المنعم عباس وأجاد الموزع رأفت موريس استغلالها والتنويع عليها، كما يحسب للعرض الاستعانة بالفنان عصام خلف لعمل الدراما الحركية حيث أن كونه من الصعيد أفاد العرض فكانت الحركة متوافقة مع المؤدين ومعبرة عن المكان المنتمية له لا غريبة عنه، أما مصمم الديكور محمد هاشم فمن الملاحظ أن فوزى سراج دائم التعاون معه ـ 5تجارب فى 9 أعوام ـ حيث كوَّنا ثنائيا متفاهما بما كان لذلك انعكاسه على العرض، أما عن المنظر الأساسى للبلد فقد كان لوحة فنية حُمِّلت برؤية تشكيلية معبرة عن الناس والبيوت وروح المكان ومحققة ألفة بينها وبين المتلقى، بينما مشهد القصر اعتمد الجماليات والزخرفة والألوان الساخنة التى لا تستجدى تعاطفاً، وفى ذات الوقت تميز الديكور بالبساطة ووضح سلاسة التنفيذ وعدم الفذلكة .

يبقى الحديث عن أعضاء فرقة أسوان وتلك الطاقات التمثيلية العالية حيث أجاد أعضاء الفريق جميعاً وفى مقدمتهم مصطفى عبدالله الذى جسد شخصية ابن عروس بكفاءة عالية تصل إلى حد شعورنا بالعفوية فى الأداء، وتميزت إيمان نوبى فى أدائها لدور زينب، ومعهما الاقتدار فى الأداء من إصولى مرعى وشحاتة محمود وحسن فهمى والمتميزون رمضان حسن ومحمد سامى وموسى محمد ووائل بكرى ومحمد عبد المنعم وأسامة عبد الراضى ومعهم سوسن أحمد وطارق كامل وأحمد فاروق والراويان "محمد حسبو، محمود جمال" ومحمد موسى الذى جسد ابن عروس طفلاً، والتقدير لكل أعضاء الفريق (محمد خيرى، جمال الدين على، طارق عبد الله، كريم حسن، محمد نوبى، هاجر عبد البارى، محمد عاطف، وليد مصطفى، مصطفى محمود، وليد محمد، خالد سنوسى) ومن المؤكد أن تجربة "ابن عروس" من التجارب التى تحسب لفرقة أسوان القومية المسرحية، فكل الاحترام والتحية للفرقة وفريقها الإدارى الذى كان وراء تلك التجربة المتميزة .

ناصر العزبى





هوامش

حاتم حافظ

درس سامى مغاورى

قبل خمسة عشر عاما من الآن قرر علينا أحد أساتذتنا . نحن طلاب قسم الدراما بمعهد الفنون المسرحية . مسرحية للأطفال كان قد بدأ عرضها بمسرح العرائس.

انتظمنا فى الجلوس مجاورون لعدد كبير من الأطفال تلاميذ المدارس، نشعر بقدر كبير من الاستياء، أولا لاضطرارنا مجاورة هؤلاء الأطفال متسائلين فى الوقت نفسه عن معنى حضور مسرحية للأطفال بينما يدرّسون لنا فى المعهد مسرحيات شكسبير وراسين وغيرهما من الكبار! قبل أن ترفع الستار كانت جلبة عنيفة تصدر من هؤلاء الأشقياء من هنا وهناك، وهى الضجة التى استمرت بعد فتح الستار، بما تسبب لنا فى حرج كبير. كان الفنان الكبير سامى مغاورى هو بطل المسرحية، مما قلل من حجم المأساة التى كنا نشعر بها ككبار بين الصغار!.

دقائق مرت فلم يوقف الأطفال الأشقياء جلبتهم ولا تصايحهم، وفى مشهد لم نكن نتوقعه أوقف مغاورى العرض فجأة، ثم تقدم لمقدمة خشبة المسرح وبدأ فى توجيه محاضرة لهؤلاء الأطفال عن معنى أن تكون فى المسرح، وشدد الفنان الملتزم الذى لم يكن يشارك فى مسرحية للأطفال بسبب حاجته للمال وإنما لأسباب تخصه كفنان ملتزم فنيا على أن المسرح لا يقل قداسة عن الجامع، وأن المسرح مكان مقدس له شعائره وطقوسه كأى من معابد الصلاة، وأن الضجيج يخدش قدسية هذا المعبد الفنى. لا أذكر كم طالت محاضرة سامى مغاورى ولكنها كانت كافية لفرض الصمت على الصالة رغم أن الأطفال كانوا أصغر من أن يفهموا الدرس الذى قدمه لهم، ولكن يبدو أنهم على حداثة سنهم كانوا على قدر من الفطرة التى تقنعهم بأن ما قاله هذا الرجل بسمت الأنبياء يستحق أن يُسمع أولا فضلا عن كونه يستحق أن يُصدق ثانيا فشاركنا الأطفال تصفيقهم لدرسه الموجز البليغ.

كثير من الناس ما زالوا يتعاملون مع المسرح كدار للتسلية، ولهم كثير حق فى ذلك لأن ما يسعى كثير من الفنانين لتقديمه لهم ومغازلتهم به ليس أكثر من التسلية، وما دام رب المسرح بالدف ضارب فشيمة جمهوره لن يكون إلا الرقص. ومع هذا فإن لدى الجمهور فطنة كبيرة ليفرقوا بين الفنان المغازل لهم بكل طريقة وبين الفنان الملتزم المؤمن بفنه وبقيمة ما يقدمه. قد يسارعون بالتقاط صورة مع فنان مشهور أو فنانة تبتذل نفسها من أجل تحقيق شهرة لا تستحقها موهبتها لكنهم ينظرون باحترام شديد للفنان الذى لم يغازلهم يوما، كشاب مستهتر يجرى وراء البنات المتاحات ولكنه لن يتزوج غير بنت كان يعرف أنها مستحيلة!

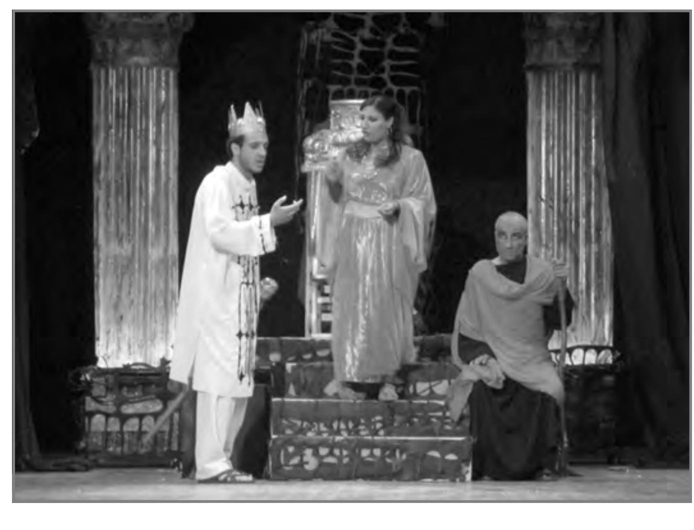
أفكر الآن بينما أتذكر درس الفنان الكبير سامى مغاورى أن حضور مثل هذا الفنان وغيره فى حياتنا الثقافية له كبير الأثر فى ترسيخ ضرورة الفن، وفى ترسيخ هيبة المسرح وقدسيته. وأفكر كم سيكون مفيدا أن يشارك هؤلاء الفنانون فى ندوات تعقد فى كل مكان بداية من المدارس للجامعات لمراكز الشباب فى كل ربوع مصر للتبليغ برسالة الفن، والتأكيد على أن درس الفن قد يكون أكثر فائدة من درس الرياضيات وقد يكون أقل فائدة منه فى الحصول على شهادة لكنه من المؤكد أنه أكثر فائدة فى صنع الإنسان.

Hatem.hafez@gmail.com

● يستعد فريق عمل برنامج ساعة مسرح لإعداد خطة لتطوير شكل البرنامج خلال الحلقات القادمة بداية من شهر يوليو القادم، البرنامج يرأس تحريره ويقدمه أحمد مختار ويدير تحريره عادل حسان ويعده محمد عبد الجليل وأحمد العربى ويخرجه تامر هارون ويذاع على القناة الأولى يوم السبت من كل أسبوع.

أوديب.. فى ثوب جديد

نسج فرقة غزل المحلة.. ومخرجها





فى مدينة عمالية كمدينة المحلة الكبرى يدهش المرء حين يعلم أنه يقام فيها عرض مسرحى للكاتب الإغريقى «سوفوكليس» وأن المسرحية هى مسرحية «أوديب» المكتوبة عام 451 ق.م فالمسرحية وإن كانت هى النموذج الأمثل للتراجيديا الكلاسيكية الذى اعتمده «أرسطو» فى بناء نظريته الدرامية كما جاء فى كتابه «فن الشعر».. فما علاقة جمهور عمالى بالأساس، وتراجيدية كهذه؟

المسرحية تقدمها فرقة قصر ثقافة غزل المحلة.. القائم مسرحها داخل شركة مصر للغزل والنسيج!! إخراج المخرج الكبير «مجدى مجاهد» الذى لم يعتمد فقط على نص «سوفوكليس» بل مزج بينه وبين نص «على أحمد باكثير» برؤيته الإسلامية لتلك المأساة، وكذلك «أوديب» والرؤية البراجماتية التى طرحها فى معالجته «توفيق الحكيم»، كما جنح «مجدى مجاهد» إلى مسرحية «أوديب فى كولونا» لسوفكليس أيضا ليشكل من كل هذا - مضافا إليه ما كتبه هو من بعض الجمل هنا وهناك - رؤية تطرح أسئلة عدة، كما تطرح رؤية المخرج للعالم الواقعى منه، والميتافيزيقى أيضا.

فها هو «أوديب» قد ارتكب خطيئة قتله لوالده، وزواجه من أمه - حتى وإن وقع فى الخطأ دون علم منه - إلا أنه يعترف بجريمته.. بل بجرائمه، ويأبى إلا أن يوقع القصاص على ذاته مهما كلفه ذلك من آلام، وهو الأمر الذى جعل المخرج لا يتركه دون مكافأته، وجنح إلى «أوديب فى كولونا» الطارحة بركة الآلهة عليه بعد موته وإكساب الأرض التى يدفن فيها خصوبة زراعية.. وما ذلك إلا لتطهره باعترافه بخطئه وفقء العينين، ويمتد طرح الأسئلة إلى «جوكاستا» بعد وقوع المأساة التى كانت أحد أطرافها بزواجها من ولدها - حتى وإن كانت لا تدرى - «هل كانت جريرتى أننى وافقت على الخلاص منه وهلاكه طفلا بعد ما أخبرنا العراف بنبوءته؟».

حرص المخرج / المعد على تأكيد رؤية توحيدية، وحذف كل ما يشير إلى تعدد الآلهة فى الطرح المجتمعى الإغريقى، فكان لفظ الإله بديلا عن الآلهة ليؤكد على تلك التوحيدية، وفى ذات السياق نزع عن الآلهة تحريكها للأحداث عبر كهنة معابدها.. بل كان رجال الدين وعلى رأسهم «تريزياس» هو المحرك الحقيقى للأحداث.. فهو الذى أخبر «لابوس» وزوجته «جوكاسنا» بأن الطفل إذا شب سوف يقتل والده ويتزوج من أمه.. كما أنه هو ذاته من تلقف «أوديب» الشاب الغريب العائد إلى طيبة، وأخبره بحقيقة الوحش وكونه مجرد أسد يحتاج لمن يقتله، وهو الذى أشاع بين شعب طيبة أن الوحش القابع على طرف المدينة هو وحش أسطورى يقتل كل من لا يستطيع الإجابة على سؤاله - والإشاعة بين الشعب الطيبى بأن

مناطق تمثيل ملتهبة تناسب خبرة الممثلين



أوديب استطاع الإجابة على سؤال الوحش، وبالتالى تكون أحقيته بالجلوس على العرش، والزواج من ملكة البلاد.. هذا هو الدور الذى أراده «مجدى مجاهد» لرجل الدين متمثلاً فى «تربزباس» فى إشارة منه للدور الذى يلعبه أو يريد أن يلعبه رجال الدين فى الواقع المعاصر، وللتأكيد على تلك الرؤية جعل ما جاء به «كريون» وكاهن معبد جبل الأولمب بأن ما يحيق بالمدينة من دمار وخراب نتيجة دنس قائم بها حيث لم يؤخذ بثأر «لايوس» بعد.. جعل ذلك محل شك، وحين يقر «كربون» بأن الملك الحالى هو قاتل الملك السابق مؤكداً لتلك الشكوك، ونافيا إتيانها من إله معبد جبل الأولمب بل هى باتفاق «كربون» وكاهن المعبد الطموح «كريون» فى الملك، وهو الأمر الذى يجعل «تريزياس» يستشعر بأن خيوط اللعبة قد بدأت تفلت من يده وأن «الإله قد لطمنى على وجهى» إذا أن الأحداث قد بدأت تتعارض مع خططه التى يريد بها أن يخرج الملك من تلك العائلة التى تحتكره، ويخلق للشعب الطيبى فرصة اختيار حاكمه بنفسه دون أن يفرض عليهم.. وها هى خططه قد أتت ثمارها بولاية أوديب - قبل أن تتكشف حقيقته - وها هو الشعب الطيبى الذى أحبه يتمسك به حتى بعد اكتشاف حقيقته وقتل أبيه وزواج أمه.. ولذات السياق يقوم «تريزياس» بالأسرار إلى ولدى أوديب المتنازعين «اتيوكليس، بولنيس» كل منهما على حدة.. بأنه من يستحق الملك دون غيره، والشىء ذاته يقوم به مع «كريون» بعد أن أصبح عرش البلاد خاليا.. مما يؤدى إلى أن يقتل ولدى «أوديب» كل منها الآخر، ليصبح كريون: «أنا الملك» ولأن الأحداث تسير حسب مخطط «تريزياس» فيصبح هو مؤكدا: «بل أنا الملك»، قد نختلف من الناحية الفكرية مع تلك الرؤية التى يقدمها «مجدى مجاهد» لدور رجل الدين.. والاختلاف أو الاتفاق هنا تكون مرجعيته إيديولوجية إذا كان المخرج قد اعتمد فى رؤيته على طرح أسئلة متعددة على لسان بعض أبطاله، وترك فى نفس الوقت مساحة لأسئلة عدة تثار لدى المتلقى.. منها ما يجيب العرض المسرحى عليه، ومنها ما يظل بلا إجابة مباشرة على الأقل.. فإن مصممة الديكور والملابس «وسام عادل» قد التقطت هذا الخيط وملأت خشبة المسرح بعلامات الاستفهام المتقابلة على جانبى خشبة المسرح لتحصر بينها مناطق التمثيل المطروح من خلالها الأسئلة المتعددة، وهو اجتهاد مقبول وإن اتسم بالمباشرة.. وقد قامت بتقسيم خشبة المسرح طوليا إلى ثلاث مناطق.. مقدمة المسرح حتى الثلث الداخلى كان مساحة أمام القصر، والجزء الأوسط - داخليا - من المسرح كان القصر ببهوه وعرشه، أما الثلث الأخير إلى العمق فقد استخدم أحيانا لداخليات القصر، وأحيانا بوابة المدينة عند طرفها لاسيما فى مشهد لقاء «أوديب» بالوحش.. وأحاطت كل ذلك من جانبى المسرح بمجموعة من الأعمدة الإغريقية لتترك أوسع مساحة ممكنة للتمثيل دون إعاقة، لاسيما وأن العرض ملىء بأعضاء الجوقة الكثيرين، الممثلين لشعب طيبة إضافة إلى الشخصيات الرئيسية.. وقد اعتمدت «وسام عادل» فى هذا منهج السلامة.. ومنهج آخر يعتمده كثير من مصممى الديكور، وهو خلق تشكيل يخطف عين المتفرج وبأيسر السبل.. لا سيما حين يكون ثبات التشكيل طوال العرض أمر لا مناص منه.. فاعتمدت على خامات تجعل الأعمدة المتعددة الضخمة.. مضيئة طوال الوقت، وبألوان تضفى عليها الفخامة، وتؤكد خواءها أيضا.. حيث يقوم الملك داخل قصر أوديب على خواء ينتهى بالانهيار.. «مجدى مجاهد» بخبرته الطويلة بسرعة الإيقاع أو جعل مناطق التمثيل ملتهبة طوال الوقت معتمدا على مهارة ممثليه.. الأمر الذى أحدث توازنا، وربما رجحت الكفة لصالحه.

أما الملابس فهى الأمر الذى أبدعت فيه مصممتها بالفعل سواء بالتصميم أو باختيار الألوان.. فجاء رداء «أوديب» الأبيض الممتزج مع بعض الأسود عاكسا لشخصيته وفعله، والرداء الأسود لتربزياس مع الوشاح الأحمر مؤكدا على رؤية المخرج التى أرادها لرجل الدين هذا، وكريون ذو الرداء البنى الجلدى مع



مجدى مجاهد طرح العديد من الأسئلة حول دور رجل الدين

تقاطعات الأسود على صدره مؤكدة على تردده ما بين رغبته فى الملك وبين شرعية أوديب.

أما جوكاسنا بألوان أرديتها الزاهية طوال فترة زواجها من أوديب، وحيادية تلك الألوان فى فترة ما قبل ذلك، ثم الألوان الغامقة بعد اكتشاف الحقيقة وحتى لحظة شنق نفسها وتوشحها بوشاح أسود، وملابس «بولينيس، ايتوكليس» الزاهية التى تتقاطع عليها من الأمام خيوط عنكبوتية سوداء.. واسمينا بألوانها الزاهية طوال الوقت، وكذلك «أنتيجونى» التى تضفى التها النفسية بعد فقأ والدها لعينيه وجوب رداء زيتى غامق على ألوانها الزاهية، ويبدو أن «وسام عادل» قد رغبت فى إصرار على خطف عين المتفرج بالملابس وألوانها - التى تنم عن وعيها بالبناء النفسى للشخصيات - وتحكم الخية المشار إليها.. إلا أن المخرج باعتماده على ممثلين من العيار الثقيل انفلت بل تجاوز ما أرادته له.. حيث كان العرض طوال الوقت بمثابة مباراة تمثيلية كان رأس حربتها «السيد شاهين» وكذلك «فوزى عبد الستار» الذى لم يكن فى أحسن حالته.. شاركهما «محمد همام» الذى أكد على مقولة أنه ليس هناك دور كبير ودور صغير.. بل هناك ممثل كبير وممثل صغير، فكان كبيرا للغاية رغم صغر دوره.. أما من جيل الشباب فكانت «دينا مجدى» المبدعة فى دور «جوكاستا» التى لم تنفلت منها الشخصية لحظة واحدة رغم تعدد مراحلها وتباين انفعالاتها.. شاركها المجتهد للغاية «خالد عبد السلام» فى دور «أوديب» متعدد التراكيب والصعوبة.. وأظهر طاقة تمثيلية لا حدود لها.. كما جاء «محمد إسماعيل، أكمد كمال، ملك السماحى، مى رفعت» فى أدوار أبناء «أوديب» مؤكدين على امتلاكهم لمواهب حقيقية استفادت من توجيهات وتدريبات المخرج، وقد شاركتهم فى ذلك «رمزة إبراهيم» والفنان الشاب الموهوب «محمد قادوس» رئيس الجوقة الذى يؤكد موهبته تجربة بعد أخرى.. وكذلك صاحبة الخبرة «دعاء السبكى» و«عصام عبد الحميد» وقدرته على التحكم فى أداء متزن يتطلبه دور الكاهن، وكذلك «محمد شلباية» فى الراعى الثانى، ومما يحسب للمخرج إشراك مجموعة أخرى من الشباب فى أدوار الحرس والجوقة «أسامة عبد الرحمن، محمد مصطفى، عبد القادر مصطفى، أحمد علوانى، أحمد الجندى، على إبراهيم، أحمد إبراهيم».

وقد أضافت الموسيقى المصاحبة للعرض، وتلك الاختيارات الموفقة التى أعدها «حسام العجوز» ويستحق التحية الحقيقية ورفع القبعة لهم جميعا مجموعة من المخرجين الذين لكل منهم تجاربه الخاصة كمخرج ولكنهم شاركوا بتواضع وإضافة لهذا العمل وهم «محمد العدل» مخرجاً منفذاً، «عبد الرحمن المصرى» ماكييرا، «عبد الرحمن سالم» إضاءة، «إبراهيم طنطاوى» مخرجا مساعداً، ولا يمكن أن يتأتى ذلك إلا انطلاقا من حب المسرح وقيادة ذات خبرة للمخرج «مجدى مجاهد».

أحمد هاشم

فنطزية فرقة الشرقية

الشعب يريد تغيير التاريخ ولكن كيف



على مسرح قصر ثقافة الزقازيق قدمت فرقة الشرقية القومية للفنون المسرحية عرضها المسرحى لهذا الموسم 2011 م، بعنوان "الليلة فنطظية" وهو النص المعروف "لسمير عبد الباقى" لكن الواقع الدرامى لم يكن كذلك إذ بدأت الليلة بالفنطظية وانتهت إلى غير ذلك حيث اختلطت فى التجربة الحسابات الدرامية مما أربك ذهن المتلقى فلم يخرج من مشاهدة العرض بمحصلة تذكر ومع ذلك فان عزاءنا الوحيد أن الفرقة بهذا الوضع حافظت على وجودها الذى كان مهددا بالانهيار بعد سلسلة من المشاكل والتعقيدات فى وقت تمر فيه البلاد بثورة عارمة تهدد كل شئ على أرضها ثم إن حالة الفرقة على النحو الذى عرضت به ليلتها الفنطظية التى لم تكن كذلك وهو ما يتواصل مع حال مصرنا الحبيبة التى تمضى فى قطار الحياة لا تعرف عند أى محطة ستتوقف.

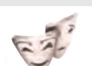
هذا ما حدث لى وأنا أشاهد العرض الذى بدأ كما هو متوقع باستعراض قدمته عناصر من فرقة الشرقية للفنون الشعبية التى تشارك فى العرض لكن بأداء بارد كالثلج لأنهم لا يعرفون بأى وظيفة يقومون فى المسرحية المطروحة لكن ورغم ذلك شعرت ببعض التفاؤل عندما بدأ الغناء الفردى الذى قام بأدائه "صلاح المغربى" اطمان قلبى واعتقدت أن الأمور ستتحسن وسيمضى العرض على طريق الجودة أو حتى التمثيل المشرف حيث اللحن جيد وكلمات جيدة تتلامس و الحالة الفنطظية التى نحن بصدد مطالعتها وقد تزامن الغناء مع عرض للشخصيات الرئيسية بالمسرحية وهى "حيص بيص" و"نص نيص" و "زقمانة" لكن سرعان ما تغير الوضع حيث اتبعه مشهد آخر لعمدة يجتمع فيه مع كل أهالى قريته يناقشون قضية القطار الذى كان من المفترض أن يمر بقريتهم لكن لأنهم لم (يفتحوا مخهم) يعنى يقومون برشوة المسئولين تم إلغاء قرارتوقف القطار وتجاهل المحطة وهو الأمر الذى يرحب به البعض باعتبار أن القضية لا يمكن اختصارها فى مجرد حكاية قطار وأن التواصل والمواصلات أصبحت أكثر عمقا من ذلك تتعلق بالإنترنت والفيس بوك وما هو آت لذلك عليهم التفكير فى شىء آخر ثم انتقل العرض عبر مشهد انتقالى بين (حيص بيص) و (نص نيص) بمشاركة (زقمانة) على أساس أنهم سيقدمون عروضا مسرحية لرواد المقهى بالمشاريب هذه المسرحيات أبطالها هم أبطال التاريخ العربى والإنسانى من أمثال (عمرو بن العاص) و (أبو العباس) و (الحجاج بن يوسف الثقفى) و(قنصوه الغورى) وابنته (تمر باى) ثم (كيلوباترا) وكما نرى الروابط ليست كبيرة بين هذه الشخصيات المجموعة من أزمنة وأمكنة مختلفة لم يسمح العرض بإشباع هذه الشخصيات وإفساح المجال لعرضها على النحو الذى تحتاجه والذى يتبعه إبراز الروابط الوهمية التمثيلية بينها وبين الشخصيات غير المرتبطة بها فى الواقع التاريخى وهو الأمر الذى جعل الهتاف يتعالى فى أواخر العرض محاكيا الواقع بأن (الشعب يريد تغيير التاريخ) وهو أمر لا أدرى كيف يحدث إلا إذا كان المقصود هو ما نفعله اليوم باعتبار أنه تاريخ للغد ولذلك انتظرت أن يعلن عن مسابقة فى نهاية العرض بين المشاهدين على مدى قدرتهم على الربط بين أحداثه المختلفة والمتباينة حيث لم تصل الفكرة لكن وصل الجهد الكبير الذى بذله أعضاء فرقة الشرقية القومية للحفاظ على فرقتهم من الانهيار فقد فعلوا ما قاله "بيتر بروك" عندما استشعروا الخطر قام كل واحد بالاعتماد على نفسه فى صياغة دوره وأصبح كل واحد يجتهد فى حدود إمكاناته فمرت الليلة بسلام لأنهم كالقوات المسلحة المصرية عندنا لهم رصيد يكفى إنها نفس الفرقة التى أسعدتنا وأدهشتنا بعرض مسرحية "شهرزاد" التى حصدت جوائز الإقليم وهى نفس الفرقة صاحبة التاريخ الفنى العريق وهى الفرقة التى تخرج فيها أساتذتنا فى المسرح أمثال عبدالمنعم الباجورى وعلاء وهدان وفوزى عبد الله وعادل طلبة وكل أولئك الفنانين الذين لولاهم ما كنا .

أما الديكور والملابس المهديان من "هدى السجينى" فبألوان قاتمة غليظة بعيدة عن الخط الدرامى غير الموجود أساسا يعزف وحده منفردا كما تعزف موسيقى"فتحى الخميسى" التى بدأت فى اتجاه جيد كما ذكرت ثم شرعت تتخبط بعد ذلك تضرب فى كل اتجاه عدا المطلوب فكان نتاجها كركعة بلا طحن ورغم النوايا الحسنة التى جاء بها (أحمد هانى الميهى) مخرج العرض مع فرقة الشرقية القومية إلا أن النتائج لا تكون بالنوايا ولا بالأفعال والكلمات الجميلة التى كتبها على البانفلت والتى قال فيها (الليلة فنطظية .. والفنطظية من الفنطظة .. وكل اللى اتفنطظوا فى المزرعة .. فتعالوا نتفنطظ .. ونجيب حاكم جديد .. ايده أمينة .. حاكم من أهالينا .. نقف جنبه ويقف جنبنا .. الخ) .

إلا أن العرض لم يكن له علاقة بهذه الكلمات إلا فى الرسالة المباشرة الملفقة فى آخره والتى سبقها تمثيل إغريقى لأدوار تمثيلية قديمة فالعبارة التى يحتاج أداؤها إلى ثانية تقال فى دهر أداء من ذلك النوع القديم الذى عفى عليه الزمان وولى شارك فى ذلك جميع الممثلين بلا استثناء لأنه لا أحد كان يستطيع الإفلات من أداء مجلس العمدة بمصطلحاته العتيقة التى لم يحاول أحد الخروج منها فأهدرت الطاقات التمثيلية الرائعة لحسام محيى ، محمد النجار ، صافى ، وحياة عبده ، ومحمد على إسماعيل ، ومحمد عبد الرحمن وغيرهم من أبناء الفرقة القومية فيما لا جدوى له ولا نفع منه ومر العام بسلام على فرقة هامة من فرق أقاليم مصر المسرحية كادت أن تتحطم بفعل التآمر والحسد .

محمود كحيلة

طاقات تمثيلية رائعة تم إهدارها





● يسافر العرض المسرحى «شيزلونج» يوم 7/2 القادم إلى الجزائر للمشاركة فى الأسبوع المصرى الثقافى بالجزائر، المسرحية تعرض الآن على المسرح العائم الصغير من إخراج محمد الصغير وبطولة محمد أنور، سامح عبد السلام، حمدى أحمد وباقة من الشباب.



حلم ليلة صيف

هواة المنصورة قدموا السهل الممتنع

يعتبر نص حلم ليلة صيف لويليام شكسبير من النصوص التى عادة ما تتواجد على خارطة المسرح كل عام ، وربما يعود ذلك لأسباب عديدة منها على سبيل المثال تعدد المداخل التى من الممكن أن يدلف منها المخرج للعرض ، علاوة على الكوميديا التى تعتمد على المواقف والأغلاط دون أى خروج عن قواعد أو تقاليد ، بالإضافة إلى الجو الخيالى المحيط بالعرض ؛ والذى يسمح أن تتعدد الصور بتعدد الخيالات الإخراجية .

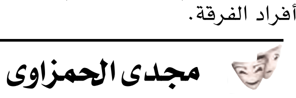
وعندما اختار خالد حسونة هذا النص ليقدمه مع فرقة هوا ة قصر ثقافة المنصورة ، كان هذا الاختيار بالطبع قبل أن تتغير الاوضاع فى الحياة المصرية بعد قيام ثورة يناير ، وبعد وجود هذا المتغير حاول خالد حسونة أن يكون هناك بعض من التماس بين نص عرضه وبين هذا المتغير ، أو الإشارة للأوضاع السابقة التى أدت لوجوده . والحقيقة أن محاولته لخلق هذا التماس قد صادفت النجاح فى عمومها ، وهذا يعود لسبب رئيسى تمثل فى الغناء المصاحب للعرض، وقد نجح الغناء بعنصريه الأشعار والألحان فى جعل هذا التماس واضحا من خلال عصرنة القضية ؛ وجعل الصورة الموجودة أمامنا على خشبة المسرح تتحمل أن يكون لها بعدها اللحظى والآنى المتحاور مع نحن والآن وهنا ، برغم أنها تنتمى للخيال والمرحلة الزمنية الماضية وأيضا لمجتمع آخر ، وربما يعود سبب من أسباب هذا النجاح فى أن المخرج ذاته هو من قام بكتابة هذه الأشعار فكان هناك اتساق تام بين التفكير ومحاولة التركيب والأداة، كما أن ألحان د. ضياء عبد الكريم جاءت متجاوبة مع هذه الصورة الكلية وأيضا هذا التماس الذى قصده المخرج، فجاءت الجملة اللحنية بسيطة وغير مغرقة فى تغريبها اقترابا من المجتمع الأساسى الذى يدور به نص العرض ؛ وإنما هو اقترب من البعد الإنسانى مع ووجود بعض الموتيفات المصرية والعربية التى من الممكن أن تدخل فى الذائقة الإنسانية عامة .

كما أن المعالجة السينوجرافية ، جاءت متسقة مع الحالة التى أرادها المخرج من العرض ؛ وهى بعض البهجة والتفاؤل قدر الإمكان فى نفس الجمهور ؛ فجاء المنظر العام مبهجا ؛ كما قدم الحلول لسرعة التنقل بين مستويات المكان فى نص العرض ألا وهى قصر الدوق؛والغابة بمناطقها المتعددة ؛ والمكان الأولى لتجمع جوقة التمثيل وكانت هناك بالفعل انسيابية فى التنقل من مكان لآخر على خشبة المسرح ولم يستدع الأمر أن تكون هناك إظلامات لتغيير المشهد المسرحى. كما أن بعض المبالغات التى كانت فى تصميم الإكسسوار المسرحى وخاصة زهرات الحب ومشابهها ؛ كان لها مدلولها فى تأكيد خيالية العرض ذاته.

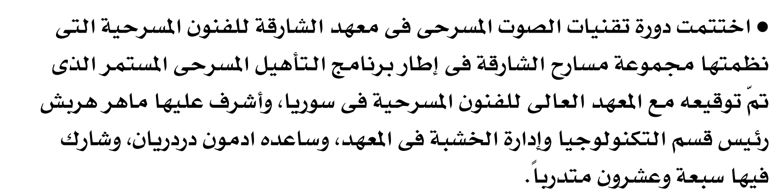
واعتمد خالد حسونة على البساطة المتنامية فى تركيب المشاهد المسرحية؛ والخروج بيسر من حالة لأخرى . سواء على مستوى الأداء أو الحركة المسرحية، أو حتى استخدامه للإضاءة التى كان لها وظيفتان أساسيتان هما الإيحاء بحالة الحلم والعالم الخيالى وخاصة فيما يخص مشاهد الجن ومرحهم فى الغابة من خلال الاعتماد على حالة اللمعان المغلفة بالضبابية عن طريق استخدامه لمنابعه الإضائية ؛ ثم حالة الإنارة المناسبة لمقتضيات الحال من سطوع أو خفوت فى مشاهد الآدميين ؛ واكتفى بأن يكون التعبير عن الحالة الإنسانية هو الأداء ذاته ، ونتيجة لهذا قدم عرضا جيدا بالفعل أشاع البهجة وبعض التفكير فى نفوس من شاهدوه ؛ بل لا أذهب بعيدا اذا قلت انه بمعالجته هذه قدم عرضا يمكن أن يقدم للأسرة كلها فهو عرض يستمتع به الأطفال لأنه يتوافق مع خيالهم وطموحهم للصور المبهرة ؛ كما أن الكبار سيجدون به ضالتهم أيضا .

وساعده فى ذلك بالفعل هذه المجموعة الجيدة من الممثلين بفرقة هواة قصر ثقافة المنصورة . وساعدته اختياراته فى أن يقدم درسا عمليا بان مساحة الدور او طبيعته لا تخلق الممثل الرائع بقدر ما ان الممثل الرائع يؤدى دورا جيدا مهما كانت مساحته ووضعه فى الترتيب الدرامى . وعلى سبيل المثال فإن احمد عزت القائم بدور (كوينز) قائد جوقة التمثيل الجديد ؛ قد انتزع الانتباه والإعجاب من كل الحاضرين ؛ وهو واع تماما بدوره وبالأدوار التى معه فلم يكن يسمح لسطوعه أن يطغى على الشخصيات المتواجدة فى الحدث ؛ بل كان يشاركهم الإشعاع واللمعان، أما المخضرم احمد جابر الذى قام بدور (بوتوم) هذا الممثل الغبى الذى وضع له الجنى راس حمار وأحبته ملكة الجن نتيجة مكيدة زوجها ، فقدم درسا جيدا للأداء الكوميدى السهل الممتع بلا تقعر أو حركات مبالغ بها . كما أن مصطفى الحنفى الذى قاد بدور الجنى (باك) وهند عيد التى قامت بدور (تيتانيا ملكة الجن) واحمد النعمانى الذى قام بدور(ديمتريوس) وأحمد عوض الذى قام بدور (سنا وت) ومحمود حمدى فى دور(اوبيرون) وايمن شهاب فى دور (ثيسانى) قد أدوا ماعليهم وجاء اداؤهم متسقا مع الحالة الكلية العامة للعرض . أما أسماء السيد التى قامت بدور (هيلينا) فمع أنها ممثلة جيدة شاهدت لها العديد من الأدوار الجيدة من قبل وحازت على الكثير من الجوائز فى مهرجانات مختلفة سابقة وهى تستحق هذه الجوائز فان اداءها فى هذا العرض لم يكن مقنعا ؛وعليها هى أن تعرف السبب ؛ هل لأن طبيعة الدور تتعارض مع طبيعتها أم أنها لم تبذل الجهد المطلوب؟. كما أن عبير رأفت فى دور (هيلينا) وسحر سعد فى دور (الدوقة) وممدوح أبو عوف فى دور (اليساندرو) ومحمد يحى (الدوق) فواضح أنهم يمتلكون الموهية ولهم وجودهم على خشبة المسرح ولكن عليهم بذل المزيد من الجهد لكى يكون هناك التناغم الأدائى بينهم وبين بقية أفراد الفرقة.

المخرج قدم عرضاً مبهراً بمساعدة فريق العمل



مجدى الحمزاوى


• اختتمت دورة تقنيات الصوت المسرحى فى معهد الشارقة للفنون المسرحية التى نظمتها مجموعة مسارح الشارقة فى إطار برنامج التأهيل المسرحى المستمر الذى تمَّ توقيعه مع المعهد العالى للفنون المسرحية فى سوريا، وأشرف عليها ماهر هربش رئيس قسم التكنولوجيا وإدارة الخشبة فى المعهد، وساعده ادمون دردريان، وشارك فيها سبعة وعشرون متدرباً.



بنت إبليس

تأليف:

على أبو سالم





● يستعد المركز القومى للمسرح لتقديم مهرجان لفنون دول حول النيل بأسوان وذلك بعد موافقة الدكتور عصام شرف على تنفيذ المشروع فى يناير القادم. ويجرى الآن وضع اللائحة الخاصة بالمهرجان.

اللوحة الأولى

بهو قصر الطيب

(أثناء الإظلام التام – تتصاعد موسيقى عيد الميلاد الممزوجة بالآهات)

إضاءة

(يضاء عمق المسرح تدريجياً – حيث تتراص نوافذ البهو ذات الزجاج الملون على يمين ويسار عمق المسرح وهى مغلقة جميعها . ولكن مرفوعة الستائر.

فى وسط عمق المسرح باب غرفة ضخم يتوسط النوافذ – يتسم هذا الباب بنقوش بارزة – وهو مغلق من الخارج بسلسلة حديدية ضخمة وعليها قفل لافت للنظر لضخامته. تحت عتبة هذا الباب ثلاث درجات – فوق الباب ساعة حائط كبيرة – وبجوار الساعة صورة زيتية لرجل مهيب طاعن فى السن. على يسار البهو يوجد سلم مقوس يرتقى إلى الطابق العلوى من بهو القصر. فى يمين وسط المسرح باب القصر الذى يؤدى إلى الحديقة – فى يسار عمق المسرح مدفأة معلق فوقها بندقية – فى وسط ويمين ويسار المسرح – تتراص الآرائك الضخمة والمقاعد الوثيرة . وبعض الموائد المستديرة الصغيرة – وفوق هذه الموائد مزهريات خالية من الورد– بقعة ضوء مستديرة تقع على منتصف الأفانسيه – فنجد (حُسن) متشحة بغطاء رأس مطرز – وعلى عينيها نظارة طبية –نجدها واقفة بجوار مائدة الوسط – ترتب الأطباق – وكعكة عيد الميلاد.

(ثم تبدأ فى حصر عدد الشمعات)

حسن: ستاشر – سبعتاشر – تمنتاشر – تسع.. **(صمت قليل وشرود)** عشرين – عشرين بس – طب وبعدين – ناقص شمعة – عديت الشمع واحد وعشرين مرة لغاية دلوقتى- يا ترى راحت فين – راحت فين (**تبحث فى محتويات المائدة ثم تنظر إلى ساعة الحائط**) مش ممكن – ناقص ع الساعة إتناشر – واحد وعشرين دقيقة – ياه ه ه –الشمعة اللى حاتخرجى بيها من تحت وصايتى مش لاقياها يا ملك – وممكن تكون قدامى – بس عنيّه مش عايزه تشوفها –عشان ماتخرجيش من حضنى أبداً – كبرتى يا ملك – معقول – واحد وعشرين سنة مرت من غير ماحس بيهم **(تنظر للساعة بحيرة)** معقول يا ملك –فاضل عشرين دقيقة وكل ساعات الدنيا تدق – عشان تعلن إن الغادة – صاحبة العصمة – حورية جنة الطيب . بنت الوجيه – شريف صفوان الطيب –لؤلؤة رحم حسن هانم – مصونة مهران الطيب – واللى مفيش ع الحجر غيرها – خلاص – بلغت سن الرشد – وبقى سنها واحد وعشرين سنة – واحد وعشرين سنة يا ملك –مغبتيش عن عينى لحظة – بشوفك وإنتى بتكبرى قدامى .. (**تدور فى أرجاء البهو مغيبّة**) طولتى النهاردة حباّية قمح – اسم الله عليكى –بقى طولك – شبر ونص – لآ حبايتين – ثلاثة –خمسة **(تضحك وتدور فى أرجاء البهو)** بقى طولك شبرين وأربع قراريط – ملك – ملك – يللا يا ملك حبا – حبا – إحبى – إحبى كمان – مين ييجى لحضن ماما حُسن

ص . طفلة: حسن – حسن (**حُسن تضحكك ضحكات مرحة**)

حسن: حُسن هانم الطيب بقت حَسن يام لسان عايز قطعه – طب يللا تعالى – تاتا – تاتا

(وتوحى بأنها تمسك بيد طفلة وتتجه ناحية الباب المغلق) (وتبدأ فى الغناء – ثم توحى بأنها تركت يدها وترتقى السلم وتقف بجوار الباب) تاتا –تاتا – خطى العتبه – تاتا – تاتا –حبّه حبّه –تاتا – إطلع سلّم تاتا – إنزل سلّم – تاتا – يللا إتكلّم – تاتا سمّى وسلّم – تاتا – وشه مسمّسم – تاتا .

(ثم فجأة توحى بالانزعاج الشديد –وتسد الباب المغلق بظهرها) لأ – لأ – الباب ده بالذات – متقربيش ناحيته . فاهمة. **(وتوحى بأنها تضربها).**

ص –طفلة تبكى : واء – واء – واء

حسن: (**بحنان بالغ**) خلاص – خلاص – حقك عليا – متزعليش – أغنيلك . "**تغنى**" أفتحولى الباب ده – الجاموسة والدة – يللا – قولى ماما – ماما

ص- ملك من الدخل (وهى شابة) : ماما – يا ماما – يا حَسن – إنت يا واد يا حسن – ما بتردش ماش يا حَسن – واضح إن مفيش هديه السنادى – عشان كده مابتردش

حسن: (**مغيبة**) دى هدية السنادى قلب ماما يا ملك **(وتلتقط فستان أبيض صغير من على متكأ المقعد وتنشره أمام المتلقى)** فستان على قدك بالظبط – **مزوقهولك بمليون بوسه – بس على شرط – تعيشيلى إنشاء الله بعدد خيطانه سنين)** **(ثم تقوم وهى تضحك)** يخرب عقلك – إنتى جن مصور – لبستى كم فستان ماما – إقلعى يا بنت – بكره لما تكبر يا جميل حاجيبلك فستان بلون السنتين اللولى – اللى يدوب بقالهم أسبوع طالعين وقاعدة تعضينا بيهم –وبعدين –يا بنت إهمدى – خلينى أعرف البسك الفستان الجديد – ما تبقيش زى فرقع لوز . بندول ساعة يا خواتى –الساعة – الساعة **(وتنظر إلى ساعة الحائط مذعورة)** فاضل إتناشر دقيقة والساعة تبقى اتناشر **ص – ملك** : وبعدين بقى –الفستان الأبيض فين يا حَسن.

حسن " مغيبة " : فصلته بإيدى – كان يدوب عمرك تلات شمعات – يوميها حطيتلك روج **(تضحك)** كان لون الروج وردى – يوميها عمك شامخ الطيب قالى (**مقلدة شامخ**) – ياحُسن هانم –إزاى – بنت ماطلعتش م البيضة – وتحطيلها روج – إزاى البنوته كبرت يا شامخ – وبعد.. **(تنظر للساعة)** وبعد عشر دقايق - لأ – حداشر دقيقة – حاتتم واحد وعشرين سنة – بس اللى معايا يا شامخ عشرين شمعة بس – فينك يا شامخ عشان تدوّرمعايا ع الشمعة الناقصة –مفيش غيرك يا شامخ – أنا حاتصل بيك تبعتلى الشمعة الناقصة - **(وتذهب إلى التليفون وتمسك بالسماعة وفجأة)** ماعتقدش شامخ عايش لغاية دلوقت – زمانه مات – اتصل بمين يا ملك – اتصل بشهدى ابن عمك – واللا جابر – بيتهيألى قصر عمك شافع أقرب – هو الـ.. (**بتردد**) بس أنا خايفة اللى تردّ عليا ألفت مراته – وألفت من يوم ما توفى شريف جوزى – بتغير منى (**مغيبة**) قرشة ملحتى ليه يا ألفت – اتطمنى ما تخافيش – مفيش راجل بعد شريف صفوان يملا عينى – وبعدين مش ذنبى إن أنا حلوة – من يوميها عمك يا ملك منع زيارته لينا – ومبقاش يودنا – واضح إن عمك شافع زعل منى – أنا حا تصل بالوجيه سعد الطيب - هو سعد (**متحيرة**) – ودانك تقيلة يا سعد – وعقبال ما تعرف أنا عايزه إيه –تكون ماتت ناس وعاشت ناس –مفيش قدامى غير إنى أصالح الشريف إبراهيم– خمس سنين وأنا مستنيّه اعتذاره –وف الآخر أصالحه عشان خاطر شمعة –لأ –عشان خاطر ملك –وملك أسامح اللى يقتلنى عشانها –وتطلب الرقم)

صوت الرقم (مسموع): (**هذا الرقم غير موجود بالخدمة**) –من فضلك تأكد من الرقم الصحيح

حسن : العمل إيه دلوقتى ، أعمل إيه ، مش قادرة أفكر –تفكيرى ف الشمعة الناقصة خلانى أنسى حاجات كتير –أولهم عامل الزمن . ووضع المكان . يعنى أهلك اللى أكتر م الهم ع القلب يا ملك –أقرب واحد فيهم لقصر الطيب –المسافة بينا وبينه – بتقطعها الكارتّة أم أربعة خيل فى ست ساعات –ده غير المسافة اللى ملهاش أول من آخر –بين تفكيرنا وتفكيرهم –مفيش بينا وبين بعض يا بنتى. غير شعره متتشافش بالعين –لكى يشوفها الأعمى اللى عارف مين هو الطيب الكبير.

–لكن فين الأعمى اللى يشوف يا ملك –مفيش حوالينا غير خوفنا من بعض –وغربتنا عن بعض – يعنى ما ينفعش - آه يا ملك لو بإيدى أخلى قلبى شمعة –واللا أخلى ساعات الدنيا كلها متتحركش . لحد ما قيدلك صوابعى كلها شمع –بس ازاى –ياه ه –الوقت بيجرى (تنظر الساعة) الساعة دى بنت كلب –بتعاندنى –يعنى إيه فاضل خمس دقايق –طب الشمعة الناقصة أعمل فيها إيه أعمل إيه يا ربى.

(تدخل ملك فى ثوب أبيض جميل وفى يدها شمعة مضيئة)

ملك: (**مازحة**) تعمل فيا معروف –وتهدا شويه – حسن إهدى

حسن: "**بحدة كوميدية** " إسمى حُسن يا بنت

ملك : وهديه عيد ميلادى النهارده –إنى أشوف حُسن

حسن: أمال أنا مين يا بِنت.

ملك: بِالشال ده –حَسن –وبالنظارة دى حَسن حَسن حسن وبالـ ..

حسن: "**مقاطعة**" إنسى اللى بيدور ف دماغك

ملك : حرام يعنى تعيشى لنفسك النهارده – متخافش يا جميل –ليلة وتعدى –عشان خاطرى – سيبينى أزوقك (**وتمسك بأدوات المكياج**)

حسن: بس يا ملك

ملك: وحياتِى عندك –نفسى أجرب غيره البنات من بعضيها –حسن

حسن: " **بحدة** " ملك !

ملك: طب إيه رأيك ف لون الروج ده ؟ فاقع وملهلب ، ورينى كده

حسن: هزارك تقيل وبايخ

ملك: وأنا مش بهذر (**وتمسك برأسها عنوه**)

حسن: يوه ه –بطلى دلع –أنا ما بحبش كده – وبعدين معاكى (**وتفلت من يديها**).

ملك: لا بعدين ولا قبلين –آدى الشمعة اللى بتدور عليها يا سى حسن –وأنا مخاصماك

حسن: خدتيها من ورايا ليه يا ملك

ملك: عشان أستمتع بيك وأنت متحيّر يا قمر .

حسن: واللا عشان تزعلينى فى يوم زى ده

ملك: "**بجدية هادئة**" عشان مش عايزه أحس إن أنا كبرت يا ماما –عشان مش عايزه أخرج من حضنك –عشان عايزه الزمن يرجعنى تانى بنت خمس سنين –بفيونكة وضفيرة –أتشاقى

حسن: "**مكملة**" أزعل منك

ملك: لأ يا حَسن

حسن: خاصمينى

ملك: مقدرش يا حسن

حسن: بينى وبينك سبع بحور

ملك: "**مقلدة ص . طفلة**" معلفس (**أى معرفش**) أحوم (**أعوم**) –عشان آجيلك يا حسن –صالحنى يا حسن.

حسن: لأ –مش ممكن

ملك: **(تتفافز وتتباكى كالطفلة)** طب يا لب (**أى يا رب**) يالب أموت لو ....

حسن: " **تضع يدها على فم ملك**" لأ –لأ –خد من عمرى وإديها يا رب –بموت ف شقاوة **(وتقبلها من خدها)**

ملك: وخدى ينورّ لما تبوسيه –فاكرة يا ماما – عرفت ليه أنا عايزه يبقى عمرى يدوبك شمعة

حسن: وعرفتى ليه أنا عايزه أحط ف التورته واحد وعشرين شمعة

ملك: " **مازحة** " وعارفه أنا نفسى ف إيه؟

حسن: نفسك تعرفى حَسن حايعمل إيه من غيرك – لما يجيلك اللى يستاهلك وتروحى تنورى بيته بعفرتكّ

ملك: وانا مش حاتجوز غيرلما أشوف حَسن –حُسن هانم –قلتى إيه.

حسن: قلت تحطى الشمعة ف التورته –قبل ما تلسّوع صوابعك –يللا .

(ملك تضع الشمعة فى منتصف التورته)- (الساعة تدق معلنة عن منتصف الليل)

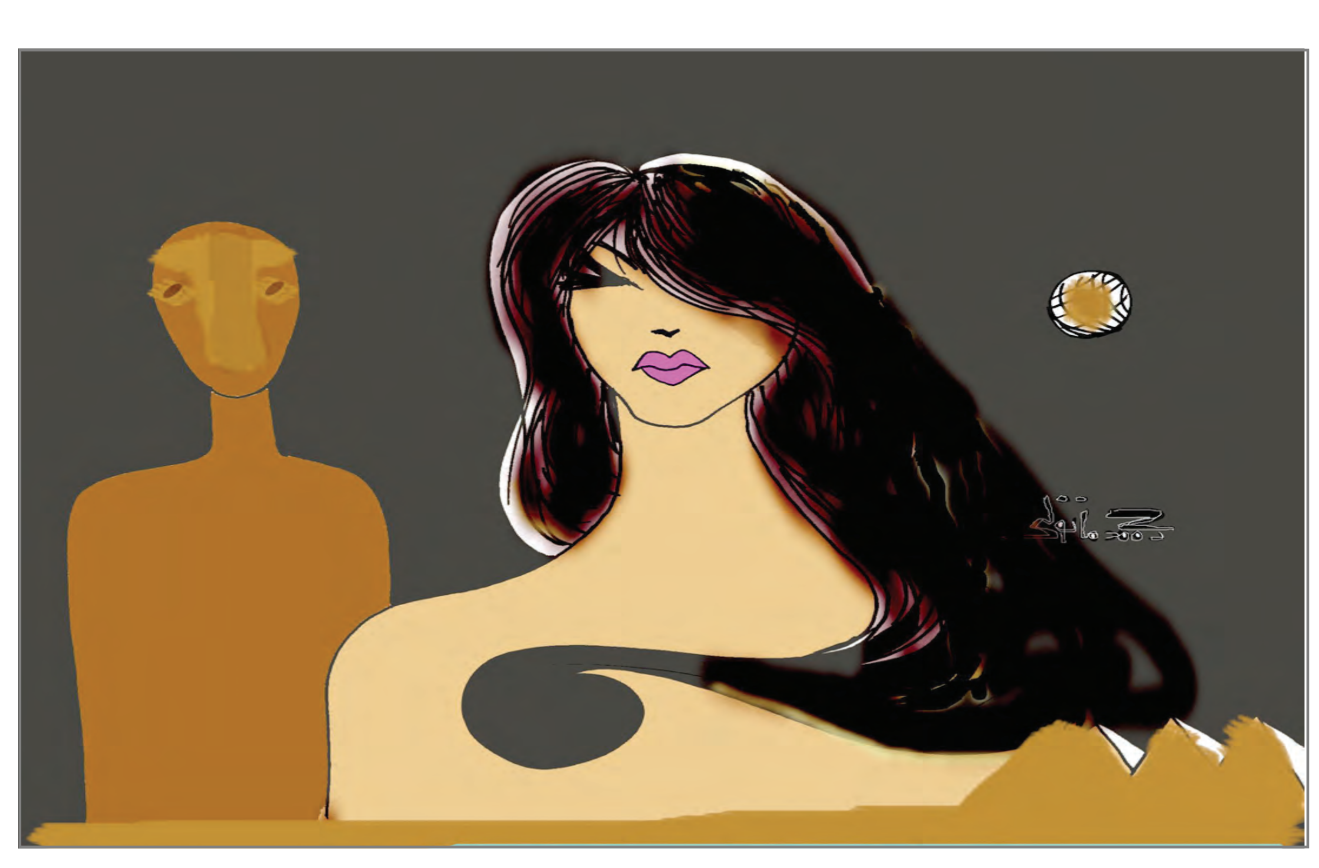
ملك: طفى النور كله يا حَسن –الساعة إتناشر . يللا بسرعة

(حُسن تطفأ النور برهة –ثم تشعله مرة أخرى)

حسن: لأ –مش قبل ما تشوفى هديه حَسن لملك فى عيد ميلادها –إيه رأيك (**وتأخذ عقد ثمين من على المائدة**) عارفه ده عقد مين.

ملك : عقد جدتى ورد الطيب –صح **(مازالت الطرقات تصدر من الساعة) – (حُسن تلبسها العقد)**

حسن: اللولى بتاعة حُر –من يوم ما خرج م الصدف وهو بيدّور على رقبة يضحك عليها – ملقاش غير رقبه ملك –ومن قبل ما تلبسه جدتك ورد وهو بيدّور على صدر ينام عليه - اخيراً لقى صدر ملك –يا بختك يا عقد ورد حاتضحك من شقاوتها –ولما تتعب تنام على صدرها



● على أنغام آلة السمسمية التى اشتهرت بها منطقة قناة السويس تقدم فرقة (بورسعيد للفنون الشعبية) عروضها الفنية المستوحاة من حياة البحر والصيادين على مسرح مركز إبداع (بيت السحيمى) التابع لصندوق التنمية الثقافية الأسبوع القادم، حيث تقدم مجموعة من التابوهات واللوحات المستوحاة من التراث الشعبى البورسعيدى والأعمال الحرفية والبيئية التى تعبر عن بورسعيد وذلك عن طريق دمج الفن الشعبى البورسعيدي مع الأداء الحركى فى شكل استعراضى على المسرح.



(**ملك تنظر للخلف وتتجه دون أن تتكلم صوب الباب المغلق وتمسك به**) –
حسن: "**بحده شديدة**" لأ –لأ يا ملك واللى بتفكرى فيه . مستحيل
ملك: ليه يا ماما . ليه ؟
(وهنا تقف طرقات الساعة وكلاهما تفزعان لصوت طرقات شديدة على باب القصر)
ملك: يا ترى مين اللى بيخبط علينا ف وقت زى ده ؟
حسن: نفس الإيد اللى خبطت علينا ف نفس الميعاد السنه اللى فاتت .
ملك: ونفس الميعاد ف السنة اللى قبليها
حسن: واللى قبليها
ملك: واللى قبل اللى قبليها
ص سلمى: "مستغيثه" الحقونى يا ناس –غيتونى يا صحاب البيت (**حسن تندفع جهة المدفأة وتأخذ البندقية**).
ملك: إنتى حا تعملى إيه يا ماما –أنا خايفة –أنا خايفة قوى يا ماما
حسن: ما تخافيش يا بنت الطيب –إفتحى الباب **(بحدة وتحدى)**
(**ملك بخوف تفتح الباب –سلمى تندفع صارخة –وتغلق باب القصر خلفها**)
سلمى: " **باكية** " ألحقونى –ينوبكم فيه ثواب –أنا واقعة ف عرضكوا ..
حسن: "**مقاطعة**" ما تتحركيش من مكانك –لو اتحركتى خطوة واحدة (**سلمى تلقى بصرة ملابسها**)
سلمى: " **مقاطعة بفزع**" فرغى فيّا البارودة اللى ف إيديكى يا هانم –دوسى ع الزناد وريحينى م اللى أنا فيه
ملك: (**بحنان**) طب إهدى –إهدى –ما تخافيش
سلمى : طب تربسى الباب من جوه يا ست –واللا أقولك حطى الكرسى ده ورا الباب " **باكية** "واللا عشان خاطر ربنا حطوا الدنيا كلها ورا الباب –وما تخلوش حد يخش.
حسن: شارده واللاكهن نسوان وعايزه من وراه حاجة، ردى.
سلمى: خايفة يا ست –خايفة –والله خايفة –
ملك: وإيه اللى يخوفّ بره
سلمى: الموت عليا أهون م اللى بره يا هانم
حسن: تبقى عامله عملة
سلمى: ما عملتش حاجة لشطار الليل يا ست الكل
حسن: آه
سلمى : حوشيهم عنى (**تنحنى وتحاول تقبيل قدميها**) ربنا ما يكتب عليكى ولا على أختك الصغيرة جرسّة – قادر يا كريم
ملك: " **ضاحكة بطفولية**" أنا بنتها –أنا ملك – أنتى بقى مين.
سلمى: خدامتك سلمى يا ست البنات –أحرسها لشبابها يا رب
حسن: وعايزه إيه يا سلمى .
سلمى: الستر –مش عايزه غير الستر لحد الصبح بس –الليل يلم خيشه ويرحل –وأنا أروح لحال سبيلى –هو سواد الليل يا ست
حسن: إنتى غجرية يا بت .
سلمى: وتاهت عن الخيش –صحيت م النوم ملقتش ناسى –حلوا الخيش ونسيونى –ربنا ما يكتب على ضناكى نومة الجوع والشقا يا هانم –استرينى يا ست –غيتينى ربنا بنجكيكى –حاجى عليا لحد بكره بس يا ست . وانا من صباحية ربنا حامشى – ويبقى كتر خيركوا
ملك: بيت الطيب ما يقلش لضيفه –إنت حاتمشى إمتى –أتطمنى يا سلمى –براحتك
سلمى: " **بدهشة** " بيت الطيب !
ملك: أيوه –إنتى دلوقت ف بيت الطيب
سلمى : الكبير !
ملك:الطيب الكبير يا سلمى
(**سلمى تدور فى أرجاء البهو وهى مندهشة**)
سلمى: يعنى أنا فى البيت اللى ماحدش يستجرى يهوّب ناحيته !
حسن: وما حدش يفكر يمس ورقة شجر واقعة من جناينه –ولا يرمى ضله عليها
ملك : وما حدش جواه يحس بالخوف –ولا بالجوع يا ستى –يعنى ..
(سلمى تندفع جهة باب القصر وتفتحه)
سلمى:يعنى افتح الباب –واللى يقرب ما لوش غير المداس اللى ف رجلى . اسم الله على مقامكم يا هوانم . (**تنظر خارج الباب وتسب**) يا ولاد الكلب
حسن : إنتى –إنتى حافيه يا سلمى
(**سلمى تنظر لقدميها وتستدرك أنها بلا حذاء . فتستحى بكوميدية**) –
سلمى: "**بحياء**" الشبشب اتخلع من رجلى وأنا بجرى –ما حستش بيه –يقطعنى .
حسن: اقفلى الباب يا سلمى .
سلمى: حاضر يا ست .
حسن: وإنتى يا ملك –افتحى لها المندرة البحرية – وحضرلها لقمة تأكلها .
ملك: (**تتجه ملك إلى اليسار وأثناء سيرها تقف فجأة**) –سلمى –هما كانوا عايزين منك إيه؟
سلمى: هما مين يا ست؟
ملك: شاطيرين الليل دول .
سلمى : "**ضاحكة**" قصدك –شطار الليل
ملك: أيوه . دول بقي –كانوا عايزين منك إيه؟
سلمى: " **ناظرة لحسن**" أقولها إيه يا ست –أخت حضرتك الصغيرة على نياتها خالص يا هانم
حسن : الكلام ف البيت ده –بيتقال مرة واحدة – مابيتكررش
سلمى: "**بغباء**" يعنى إيه يا ست.
ملك : أنا ملك بنتها –وماما اسمها حُسن –بس أنا مسمياها حَسن –ومن النهارده لو أنا حبيتك وبقينا صحاب –حاسميكى سلومة –موافقة.
سلمى: وأنا أطول تدلعينى يا أحلى العرايس
ملك: قوليلى بقى –ال . ال .. " متفكرة "
سلمى: شطار الليل يا ست –مالهم.
ملك: كانوا بيجروا وراكى ليه؟ عايزين منك إيه يعنى؟
سلمى: " **متحيرة** " عايزين .. عايزين ...
حسن: "**بحدة**" ملك –خشى إعملى اللي قلتلك عليه –يللا– (**ملك تسير وهى غاضبة غضباً طفوليا إلى الداخل**)
ملك: أنا مش فاهمه حَسن حاطط نقره من نقرى ليه ؟ حرام أفهم يعنى . ده النهاردة عيد ميلادى يا ناس (**وتدخل**)
سلمى: اسم الله عليها الست أختك ملك –دمها ..
حسن: (**بضيق**) ملك –بنتى –وما تحاوليش تزعلينى منك –وماتحاوليش تجامليني –عشان المجاملة دى –رجالى قوى –وأنا مقبلهاش لا من راجل ولا من ست فهمانى.
سلمى: أنا فاهمه يا هانم –فاهمه –بس بصراحة –مش قادرة أصدق إنها بنتك
حسن: (**بضيق**) وبعدين
سلمى: (**ضاحكة**) وبعدين يفرحّك بيها –ويخليها لك يا هانم –زى القمر
حسن: ربنا يستر
سلمى : دايماً يجعل بيتك مفتوح وعمران – والفاضى فيه مليان
حسن: شكراً
سلمى: يطعمك ما يحرمك –م الغدر يسلّمك –وما يسوّك ف عزيز . يعلىّ مقامك –ويجعل الكل خدامك
حسن: (**بضيق**) خلاص
سلمى : لألسه –يجعل السعد منابك –والحب لبلابك
والفرح لهفة عريس –ما تدق غير بابك
حسن: بيتهيألى كفاية –كتير قوى كده – (**تدخل ملك وهى تحمل فستان**).
ملك: مش كتير على سلومه الجميل –أحلى فستان من فساتين ملك –بس على الله يبقى مقاسك ياوله –يعجبك ده –واللا تدخل تنقى – (**سلمى متباكية**) –
سلمى : ربنا يخليكى يا ست ملك –ما كدبش اللى سماكى ملك – وإنتى ملك
ملك: لأ –لأ – ما تحاوليش تعرفينى حاجات –أنا ما عرفهاش –ومش عايزة أعرفها
سلمى:
(**بدهشة**) أعرفك إيه يا ست كفا لله الشر.
ملك: يعنى أنا ما عرفش –غير الضحك واللعب والهزار والحب والفرفشة –وإنتى عايزة تعرفينى النكد والدموع والحاجات اللى تزعل دى –إضحك يا جميل وفرفش –وأدخل قيس الفستان – يللا
سلمى: (**وهى تسير متجهة إلى اليسار**) يا رب فرحها –وإكوى اللى يجرحها –وخلى أحلى الملوك يتمنى تفاحها –
حسن: خلاص –خلاص يا سلمى . خلصنا
سلمى: (**وهى تختفى**) حاضر يا ست –خلاص
ملك:
(**ضاحكة**) كلام لذيذ قوى يا حسن –سمعتى بتقول إيه ؟
حسن: وخايفه م اللى بتقوله يا ملك –خايفة قوى – قوى
ملك: " **مستدركه**"وانا كمان –خايفه قوى –بس نعمل إيه ؟ إحنا كده . ما نقدرش نردّ باب الطيب – ف وش اللى يخبط عليه (**ضاحكة**) –حَسن –غنَى –سنه حلوه يا جميل –سنه حلوه يا جميل
حسن: سنه حلوه يا جميل
– إظلام –

اللوحة الثانية

– إضاءة –
– بهو القصر –
(حسن تنزل من سلم اليسار فترى سلمى جالسة فى منتصف البهو وهى تحتضن صرة ملابسها)
حسن: صباح الخير يا سلمى .
سلمى: يجعل صباحك نادى يا ست –صباح النور .
حسن: صاحية بدرى ليه؟
سلمى: اللى بينام هو اللى بيصحى يا هانم .
حسن : أفهم من كده إنك سهرانه طول الليل – ومجالكيش نوم ليه يا سلمى؟
سلمى: اللى فرشته الشوك –نومة الحرير تلسوعه يا ست حسن .
حسن: " **تجلس**" ده بس عشان غيرتى المكان اللى يتنامى فيه –بكره تتعودى على سريرك .
سلمى:
ومين اللى حا يقعدنى لبكره يا ست –ده أنا كنت قاعدة عشان أقولك تقعدى بالعافية إنتى وملك هانم –نعمل إيه –نصيبنا كده .
حسن: وماحدش قالك إمشى يا سلمى (**وتجلس**)
سلمى: "**بفرحة**" يعنى بنت النورّ والتوهة –مش حاترجع للسكة اللى جات منها؟
حسن: شوفى يا سلمى –إنسى إنى أصدق إنك تهتى عن أهلك . أنسى . عارفة ليه؟
سلمى: عشان النورّ ف الليل دليلهم النجم .
حسن: وف النهار.
سلمى: رجليهم ليها عيون بتشم ريحة الأثر .
حسن: لحد ما تعرف كعوب الوبر والخيش مرشوقة فين –أنا مش حازعل منك إنك كدبتى عليا –لكن حازعل من نفسى قوى . لو ماسألتكيش –وأنا دايما متصالحه مع نفسى –وعمرى ما زعلت معاها – (**بحدة**) هربتى ليه من ناسك يا بنت – إنطقى
سلمى: (**بأسى**) هربت من راكية النار اللى دخانها لحس من عينى ألوان الورد اللى خلقها ربنا– وماخلاش جوايا غير سواد الأيد اللى بتضرب – وبياض الملح اللى بيقرص فينا الجوع من لباليبه –لما نغمس بيه اللقمة –هربانه يا ست من الخيش . وخروم الخيش اللى فى عز الصيف مغزولة بشرد – وف عز البرد يا هانم زى الديبة اللى يتعوى بزعابير أمشير . هربانه عشان نفسى يا ست لما أتوجع أقدر أصرخ –وماخافش م الكلب السعران اللى بعيد عن لحمى بخطوة –يسمع بوح الآهة – يسّن عليا سنانه –ويشق الخيش –هربانه من الخوف اللى يا هانم كان بيملس على شعرى . ويطبطب على قلبى –نامى يا سلمى –مش قادرة –عايزة أصرخ – أوعى – عضىّ صوابعك –جامد عضىّ – حاتغمض عينك غصبن عنك –وأغمض . لكن مابنامش يا هانم – هربانه من المولد وغباوته –وترابه اللى ف عز بأونه ما يشرب غير من دم كعوبى . وأنا برقص بالدف اللى ما يعرف وشه كسوف –ويدور ع السامر واحد واحد –يشحت للحم العريان نظرات السو –وقروش لا تسد خروم الخيش –ولاحتك الجوع اللى أتعلم يأكل نفسه ف مصارينى –ومستنى الموت . ليا – وليه –هربانه من الموت –هربانه يا هانم م الموت – علشان من حقى أعيش –وأحلم –واللا حرام على بنت الآهه يا عالم –تتونس يوم بالفرحة . أو تحلم ؟
حسن : إحلمى يا سلمى –إحلمى وعيشى وماتخافيشى –بس شرط .
سلمى: أشرطى وشرطك نافذ من غير ما عرفه يا ست –بس –لمينى ف عرضك .



● المخرج هانى مطاوع الأستاذ بالمعهد العالى للفنون المسرحية يقوم بالبروفات النهائية لمشاريع التمثيل الخاصة بدفعة التعليم الموازى على خشبة قاعة سيد درويش ويؤدى فيها الطلاب مجموعة من المشاهد المختلفة لعدة مسرحيات للكاتب المعاصر ميخائيل رومان.

حُسن: ما تخوفنيش منك .

سلمى: عميا –وخرسا –وطرشة يا ست .

حُسن: فنجلى عنيكى على قد ما تقدرى –واللى تسمعيه قوليه وبأعلى صوت –أوعى تخبى حاجة – عارفه ليه ، عشان معنديش أسرار

سلمى: ولو عندك –ف بير مالوش قرار يا هانم – واللى يحب ما يكرهش .

حسن: وما يخنش يا سلمى .

سلمى: تكونى إيديكى دفنانى حيّه –قبل ما فكر أخون يا هانم .

حسن: واللى مالكيش فيه ؟

سلمى: يتقطع لسانى قبل ما سأل عنه . أه . ماليش دعوه .

حُسن:م النهارده يا سلمى –البيت بيتك –يعنى تتحركى فيه –زى مانتى عايزه –بس فيه أوضه ..

سلمى: "**مقاطعة**" عارفاها يا ست –الأوضة المقفولة –مقربش ناحية بابها –وما سألش مقفوله ليه –ولا جواها إيه ؟

حُسن: " بحدة شديدة" عرفتى منين ؟ منين ؟ردى – إنطفى ...

سلمى: " **بخوف** " م الست ملك –ملك هانم هى اللى قالتلى يا ست - ملك هانم .

حُسن: " **بحدة** "وقالتلك إيه تانى ؟ قوليلى قالتلك إيه؟

سلمى: " **مقاطعة بخوف**" قلتلى أصلك طيبّ – وزعلك قريبّ –وقلبك زى اللبن الحليب .

حسن: " **بسمة بهدوء**" آه قريبّ وطيبّ –طب روحى أعمليلى قهوة

سلمى: رهوان يا ست –بس كده –حاتدوقى قهوة سلمى الغجرية وحا تدعيلى –هو فيه قهوة زى قهوة النورّ .

حُسن: (**ساخرة**) أشمعنى . السكر من عندى والميه م الحنفية والبن ..

سلمى: "**مقاطعة**" من عندى –النوبادى قهوتك من صُرة سلمى يا ست –ف الصُرة دى شوية بن غجرى محوجين إنما إيه –بعدلوا المزاج المايل –إنتى تدوقى –ولسانك اللى بينقط شهد . هو اللى يحكم –اتفقنا

حُسن: ولو البن الغجرى بتاعك عجبنى وخلص يا ست سلمى –نجبيه منين .

سلمى: لوف بطن الحوت –سلمى تعرف تجبيه – واللى يخلص –عشان خاطر عيون ست الحُسن ييجى غيره –إزاى –ما تشليش هم .

حسن: "**ضحاكة**" ماشى يا سلمى –بشربها ..

سلمى: "**مقاطعة**" زيادة يا ست .

حُسن: واضح إن ملك مابيتبلش ف بفها فولة – والبن ..

سلمى: "**مقاطعة**" بن خفيف سكر زيادة .

حُسن: طب يللا بسرعة .

سلمى: على نار هادية يا ست حُسن –على نار هادية –قهوتك إنتى بالذات –لازم نارها –تبقى هادية –هادية قوى –هادية ع الآخر .

- إظلام -

اللوحة الثالثة

(بهو القصر والحديقة)

- إضـاءة -

(المسرح منقسم إلى قسمين –حديقة القصر المسيجة بسياج شجرى فى النصف اليسارى –بهو القصر –بحيث تكون الغرفة المغلقة فى أقصى اليمين العميق للمسرح -الفاصل بين القمسين باب القصر المؤدى إلى الحديقة بدرجتين سلم).

-(حُسن تنفقد سياج القصر ....) -

حُسن: "**منادية بحدة**" سلمى - سلمى

(سلمى تسير بتأنى مجتازة البهو وهى تحمل صينية قهوة)

سلمى: حاكون عندك حالاً يا هانم .

(سلمى تفتح باب القصر وتتجه إلى برجولة من الخشب الذى تتسلق عليه أغصان اللبلاب - حُسن بخطى مسرعة تذهب إلى البرجولة –سلمى تضع الصينية على مائدة مستديرة)

حُسن: (**بحدة**) ساعة بتعملى القهوة –ساعة !

سلمى: " **مازحة بدهاء**" احمدى ربنا وبوسى إيدك وش وظهر –مين كان يصدق إن بعد دقيقة واحدة حا يبقى ف إيدك فنجاة قهوة **(وتبدأ فى عدل الفنجان)**

حُسن: ليه يا سلمى ؟ ليه بتقولى كده ؟

سلمى: لولا اتصرفت يا ست –كان حا يبقى البن خلص –غصب عنى .

حُسن: أمال الفنجان ده –جبتيه منين ؟اتصرفتى ازاى ؟

سلمى: ما هى دى آخر تلقيمه –ووقعت منى ع البلاط –صعبتى عليا –لميت اللى وقع –وعملتلك فنجان إنما إيه ؟ يحسدك عدوك عليه –شوية بن مغبرين يستاهلوا بقك يا ست –أصب **(وتصب القهوة دون أن تنتظر)**

حُسن: بسرعة يا سلمى (**حُسن تأخذ الفنجان وترتشف بعصبية**)

سلمى: مش حرام الشفايف اللى زى الفراولة الصابحة دى يا ناس–تشرب القهوة المرُة دى؟

حُسن: أربع سنين وأنا بشربها من إيدك سادة يا سلمى –مره علقم

سلمى: المرار نار –وأنا خايفة لا الورد اللى على خدودك يدبل يا هانم .

حُسن: "**وقد هدأت**" صحيح –غجرية –وحلاوة بضاعتك ف لسانك –إنتى بكاشة –بنت بكاشة .

سلمى: ما هو الكيف لما يطلب المُر –يبقى البال مش رايق –آه لو تفضفضى .

حُسن: وإنتى آه لو تسكتى –وماتحاوليش تنكشى – عشان الرماد تحتيه جهنم حمرا .

سلمى: أنا سلمى خدامتك يا ست –وإنتى حُسن هانم اللى جميلها ف رقبتى .

حُسن: اللى جوايا ما يتحكيش يا سلمى .

سلمى: وأنا قلب ومفتاحه ضايع يا ست –إرمى من فوق كتافك –وطاوعينى -

حسن: يعنى إيه ؟

سلمى: يعنى سرك مستور –وقلبك مكسور –واللى مستخبى ف الغيب –ييخلى عقلك –يودى ويجيب –بوحى يا ست وسرك ف بير –متخافيش .

حُسن: (**ضاحكة**) صدق اللى قال عليكى عرافة .

سلمى: (**ضاحكة**) زى كل بنات النوّر يا هانم – أقرا الكف –وأضرب الودع –وأشوف ..

حُسن: إنتى يياعه كلام –أربع سنين بتشوفيلى الفنجان ومفيش جديد .

سلمى: كده –طيب –طب رجىّ الفنجان كويس – واكفى على سره الطبق وسيبيه .

حُسن: " **ضاحكة**" وآدى الفنجان –بس على الله ما تقوليش اللى بتقوليه كل يوم –تحب اسمعهولك يا نصابه (**ترج الفنجان وتضع عليه الطبق**)

سلمى: طب لو فنجانك النهارده بالمخّبى نطق – يبقى لى الحلاوة؟

حُسن: وإنتى اللى خدتيه قليل يا بت ؟ واللى إنتى زى القطط ؟

سلمى: (**تنظر فى الفنجان**) ما ينكرش برسيم الغيط –غير العنزة الغريبة والجحش العبيط –إيه ده –فنجانك النوبادى اتكلم يا ست –النوبادى – حاقولك ع اللى كان –واللى حايكون –واللى ع الجبين مكتوب .

حسن: بس الغيب ...

سلمى: " **مقاطعة** " ف علم علام الغيوب –المقدّر له أمارة .

حُسن: أو .. بشارة .

سلمى: والبشاير خير –خير يا ست –شايفه خير.. آه –أشوف ؟

حُسن: آدينا بنتسلى يا غجرية .

سلمى: سلمى مش عايزة الحلاوة –بس لو قلت الحقيقة ماتتكريش .

حُسن: مانتى عارفة –كله على عينك يا تاجر .

سلمى: وما تزعليش .

حُسن: مايزعلنيش غير كلامك الكثير –ورغيكّ اللى ع الفاضى .

حاتشوفى وتخلصينى واللا أقوم؟

(تخرج ملك فى منتصف البهو وهى فى ثياب النوم صائحة) -

ملك: خلصنى م البيت ده بقى يا رب –نفسى أرتاح –ومش حارتاح إلا أما أتجوز –نفسى اتجوِز يا ناس يللى ف البيت –يا ماما –أنت ياواد يا حسن –أوضتى اتشقّلب حالها –مين اللى نعكشها كده؟

(وتكون قد ذهبت إلى باب القصر وفتحته)

سلمى: "ضاحكة" يوه جاتك إيه يا ست ملك – قصدك مين اللى رتبها كده .

ملك: آدينى مش لاقيه العقد –العلبه فاضية –راح فين العقد بقى ؟

سلمى: حُطى إيدك على رقبتك وإنتى تلاقيه.

(ملك تحسس العقد على عنقها)

ملك: وله يا سلومه –انا كنت حاطاه ف العلبة بتاعته –آيه اللى جابه هنا ؟

سلمى: وأنا لبستهولك وإنتى نايمة –قمر نايم وناقصه عقد لولى يضحك على صدره –أعمل إيه؟

ملك: أنت لذيذ قوى يا ولّه –بس بص يا سلومه – احنا دلوقتى أصحاب وعشان نبقى حبايب –أول وآخر مره ترتب اللى أنا بنعكشة –خصوصاً وأنا نايمة .

حُسن: وإنتى أول وآخر مره تنامى لحد دلوقتى – مفهوم .

ملك: " **بكوميدية**" امتى بقى يا رب أرتاح –وأتجوز ويبقا لى بيت أنام فيه براحتى .

(وتتجه إلى الداخل ثم تقف فجأة) –أنا جعانه – عايزه أفطر –واللا أقولكوا –مش عايزة أفطر – عايزة أتجوز –جوزونى يا ناس .

حُسن: مين اللى أمه داعيه عليه –يتجوز شعنونة زيك –الجواز بعينك . يللا –خشى حضرى لنفسك الفطار.

ملك: **(وهى تدخل)** ماشى يا حسن –ماشى .

سلمى: ده اللى يا خدها –تبقى أمه داعيا له فى ليلة قدر يا ست –حاحضرلها الفطار وآجيلك بسرعة عشان ماتزعلش –أحسن أنا مقدرش على زعلها

حُسن: لأ –إنتى تقعدى تشوفى الفنجان –وهى تفطرّ نفسها –عشان بعد كده تصحى بدرى

سلمى: على رأيك يا ست –دلع البنات ماسخ – والمثل بيقول –ماتنامش على ودانك –عشان ما حدش حايكل بسنانك

حُسن: إنتى بتجيبى الأمثال دِى منين ؟

سلمى: (**فجأة تشد انتباه حُسن**) فنجانك ناطق – وقلبك عايق –بس بالك مش رايق –حاتفتحى بابك واللى تخبّى؟

حُسن: ما ينفعش يا سلمى .

سلمى: طب واربيه .

حُسن: واللى بينى وبينه ذمة؟

سلمى: ف زمة الخالق ومالوش عند الوليف عصمه –لما راح –كان يا دوب ست البنات عمرها شهرين بترضع –من يوميها وإنتى صايمة . صح –واللا كدابة .

حُسن: فعلاً –يوم ما مات شريف صفوان الطيب – كان ملك عمرها شهرين –يخرب عقلك يا سلمى – كلامك صحّ –آهو هو ده الجديد .

سلمى: ده مش كلام سلمى –ده كلام الفنجان .

حُسن: (**بتركيز**) طب إقرى .

سلمى: نجم غايب –بس كان أغلى الحبايب – بتشوفيه ف حلمك كتير –طير ومش عارف يطير – من زمان شايف براحه –بس مش قادر يرفرف .

حسن: ليه يا سلمى؟

سلمى: من سنين مكسور جناحه –اللى غاب ملهوف يشوفك .

حُسن: نفسى أشوفه .

سلمى: حا تشوفيه –نفسى أخبىّ –قلبى متشوّك بخوف (**ثم تحصى**) واحد –اتنين –تلاتة – خمسة –عشرة –عشرين سنة وأربع مواسم بالعدد مرت –وروحك ع اللى راح بتنوح –اكدب –واللا أبوح .

حسن: أقطع رقبتك إن خبيتى حاجة .

سلمى: كان يدوب عيل صغار –كان بيلعب تحت غصن لمونه مايل م اللى نافشه الريش عليه –عمره كان أربع سنين –من يوميها والضنا كحلّ عيونك بالضنا

حُسن: مات يا سلمى.

سلمى: اللى ف الفنجان يا هانم –آخر الحرفين ف اسمه.

حُسن: (**بلهفة**) اسمه يحيى

سلمى: يعنى حىّ

حُسن: واللى خاطفينه يا سلمى؟

سلمى: بالاسم عارفاهم يا ست –واتفقنا ماتتكريش

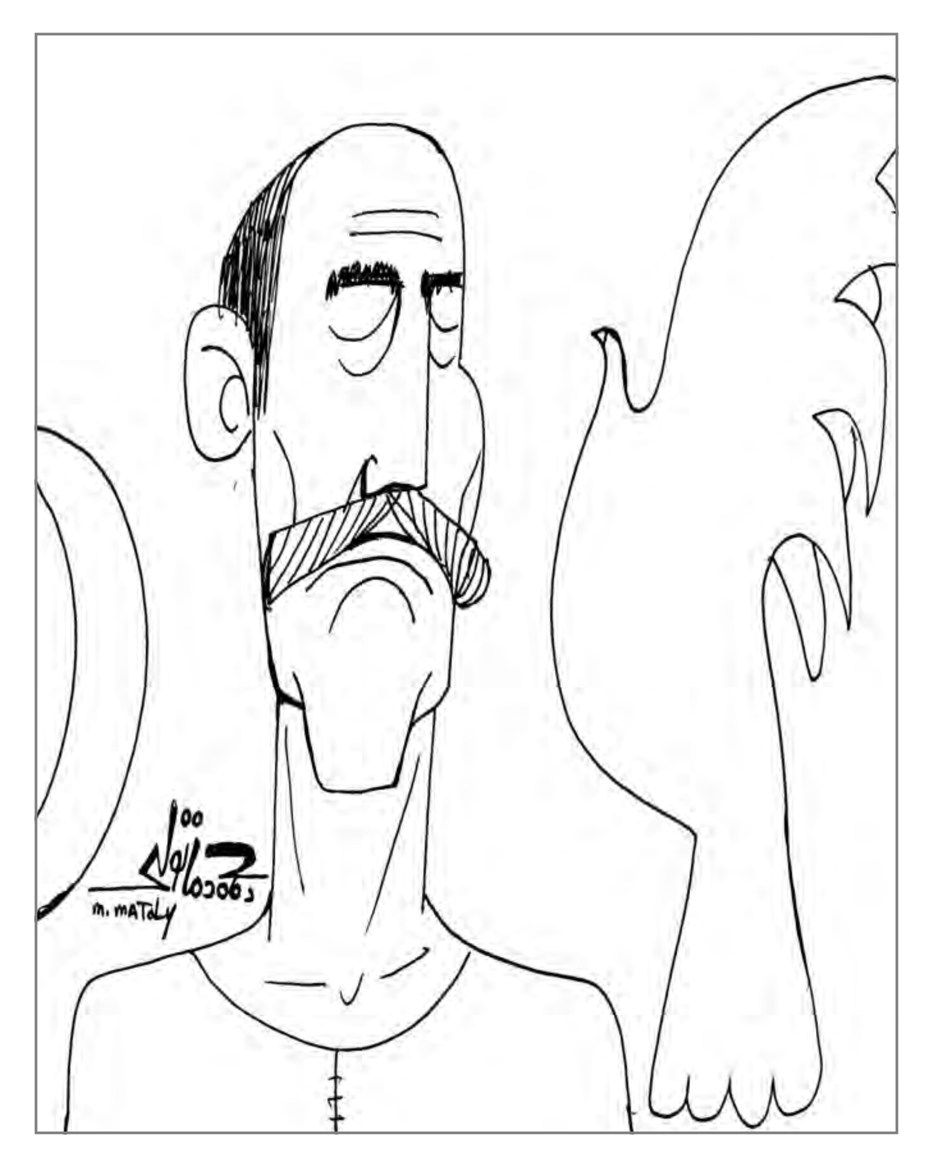
حُسن: " **بدهشة** "معقول

سلمى: اللى بيفسّر رسول

حُسن: حايرجع؟

سلمى: اللى مكتوب إنه راجع –بس مش مكتوب حاياخدوا منك إيه ؟

حُسن: " **بخوف** " مستحيل





● تحت رعاية الدكتور حمد بن عبد العزيز الكوارى وزير الثقافة والفنون والتراث ، يشهد مسرح قطر الوطنى هذا الموسم عرض مسرحية" عرس الزين" من إعداد وإخراج الفنان السودانى محمد السنى دفع الله. المسرحية من بطولة مهند محجوب وعزة صلاح ،وضيوف الشرف نجمى المسرح السودانى موسى الأمير ومصطفى أحمد الخليفة.ديكور الفنان نور الهادى الخضر،أشعار آسيا سكينجة،موسيقى وألحان الفنان عادل التيجانى،تمثيل فرقة استوديو سودانوى.



سلمى: ع العموم –بعد نقطة –نقطة واحدة – جاى مرسالك يا يحيى –بصى شوفى (**حُسن تنظر في الفنجان**)

حسن: (**بفرحة وهى مغيبة**) أيوه –صح –بعد نقطة –بس يا ريت يكون يحيى معاه –يا ريت يا سلمى يا ريت

سلمى: " **بحدة** " جاى لوحده –والضنا معرفش يهرب –ياه ه ه (**ضاحكة**) واد حليوة –ومعجبانى –بصى شوفى (**حسن تنظر ف الفنجان**)

حسن: " **مغيبة** " يحيى .

سلمى: لأ . ده المرسال –طول بعرض - ضحكته تنّور مدينة –و .. وعينه (**تضحك**)

حسن: إيه اللى بيضحكّ ف الفنجان ؟ما تردى

سلمى: أصل –عينه منك .

حسن: كده –إنتى ابتديتى تخرفى .

سلمى: اللى مكتوب بقراه وبس –والمقدّر فوقه رسمه تقول عليه .

حسن: تيجى ازاى يا بت ؟ أكيد جرى ف مخك حاجة.

سلمى: غصب عنه مش بكيفه –لما شاف الحُسن سهم الحب صابه –صدقينى عينه منك .

حسن: "ساخرة" إنتى مش بتخرفى –إنتى اتجننتى –طب عينه من ملك تبقى مبلوعة .

سلمى: من أم ملك .

حسن: يبقى من كتر همه –حب واحدة قد أمه .

سلمى: وليه مانقوليش - إن إنتى اللى مخاصمة مرايتك يا ست –ماتعانديش نفسك يا هانم – وبصى فى المرايه كويس .

حسن: على فكرة أنا حابتدى أزعل منك يا سلمى .

سلمى: تزعلى إن عيونك غزلانى –والكحل ربانى – واللا عايزة مرايتك تكدّب عليكى –مش حايحصل - أقول إيه واللا إيه يا خواتى ؟ واللا الطم يا ناس ويقول سلمى اتجننت

حسن:ماينفعش .

سلمى: هو إيه اللى ماينفعش يا ست –حرام تعيشى يعنى –ده إنتى لسه بنت إمبارح –والعمر كله قدامك –ما لك يا ست –دى ملك أختك مش بنتك .

حسن: هما صحيح جوزونى صغيرة –بس .. (**تحاول الخروج من الخجل**) على فكرة إنتى بنت خطيرة –والأخطر منك فنجان البن بتاعك – مبقتش أقدر استغنى عنه –وإنتى برغيك الكتير – طيّرتيه من دماغى –عايزة ..

سلمى: " **مقاطعة** " البن .. خلص .

حسن " **بهفة** " إنتى مش قلتى حاتتصرفى – واللاحاتخلينى أصدق إن الغجر يلعبوا بالبيضة والحجر.

سلمى: " **ضاحكة** " حاتصّرف .. بس بشرط .

حسن: أشرطى .

سلمى: عايزاكى –ماتواربيش الباب –أفتحيه – أفتحيه ع الآخر .

حسن: نفسى أعرف إنتى مشغوله بالموضوع ده ليه ؟ ليه؟.

سلمى: بحبك وبحب الست ملك –وبالعربى –ضل راجل –وأنا مرايتك يا ست –وشى وقفايا ليكى مرايا .

حسن: ولسانك سلاية .

سلمى: لسانى قرا اللى مكتوب –طاوعينى .

حسن: أنا اللى غلطانه إنى سلمتك ودنى –ومش عايزة قهوة –وروحى شوفى ملك بتعمل ايه ؟ يا داهيه لا تكون نامت تانى –يللا .

(**سلمى تلملهم أغراض القهوة من المائدة**) -

سلمى: "**متماكرة**" ماكنتش ناويه أفتح كيس البن اللى جانى إمبارح –بس أعمل أيه ف قلبى

حسن: " **فرحة** "بجد –بجد يا سلمى .

(**سلمى بدهاء تنظر جهة السياج الشجرى**)

سلمى: مين اللى واقف هناك ؟ بتعمل إيه عندك يا جدع أنت ؟

(**سلمى تترك الأغراض وتذهب تجاه السور**)

حسن: "**مكررة كلام سلمى وهى مغيبة**" العيون غزلانى –والكحل ربانى . والعود أخضر وملفوف – عيشى يا ست ده العمر كله قدامك - عيشى يا حسن –عيشى –عيشى –ليه لأ يا سلمى –ليه لأ .

(**سلمى تعود وبيدها وردة حمراء**)

حسن: مين يا سلمى ؟وإيه اللى فى إيدك ده ؟

سلمى: "**ضاحكة**" فنجانى مايكدبش أبداً –بس كدب ف حاجة واحدة بس –إنه ماجاش بعد نقطة –ده جه بعد لحظة .

حسن: "**بدهشة**" مرسال يحيى .

سلمى: العاشق يا حسن –هانم –وبالمناسبة –الوردة اللى بعتهالك ديه –بيقولك قبل ما تشميها –حطى ودانك عليها –عشان فيها كلام كتير – مش عايز حد يسمعه غيرك –اروح أنا بقى أشوف الست ملك –أحسن تكون عايزانى واللاحاجة – (**وتسير**)

حسن: (**تنظر للوردة مغيبة –ثم تنادى**) - سلمى

سلمى: " **ضاحكة** " ياننى عين سلمى .

حسن:" **بتوسل** " ممكن –فنجان قهوة تانى – ممكن.

سلمى: بس كدة –عنيه – (**وأثناء سيرها**) الواد حليوة قوى –قوى .

حسن: "**مغيبة** "سادة –سادة يا سلمى .

سلمى: أحلى من بن الفنجان –قمر ياخواتى - قمر .

حسن: "**مغيبة تشم الوردة**" تقلىّ البن ع الآخر يا سلمى –ع الآخر .

(**بهدوء**) الوردة الجميلة دى –عايز فازه تليق بيها – (**مناديه بشدة**)

سلمى –هاتى الفازة الكريستال –قبل –قبل – قبل ما تعملى القهوة –أرجوكى –وال .. المراية .

سلمى:

أيوه كده فرحّتى قلبى – (**وأثناء دخولها تلمح ملك وهى تنزل الدرج**) –(**تتجاهل ملك وكأنها لا تراها**) صحيح –صدق اللى قال –العجوز من كتر ماله ساق دلاله –والغزال غنى ف جماله –ده حتى عيب يا ناس –مراية وزواق وورد وجدعان ع السور –دى ملك على وش جواز يا ناس .

ملك: " **تفاجئها** " سلمى .

سلمى: " **مذعورة**" (**تتفل فى صدرها من الخوف**) يوه يا ست ملك –كده برضه خضتينى –مكانش العشم يا ست –عايزانى أروح فيها –ده العضة السعرانة أهون من خضة اللى مش مدّى خوانة – كده برضه يا ست ملك؟

ملك: إنتى كنتى بتقولى إيه دلوقتى؟

سلمى: مقلتش حاجة يا ستى .

ملك: فيه كلام عجيب إنتى قلتيه دلوقتى –قولى يا سلمى .

سلمى: أنا يا ست .

ملك: أيوه إنتى –ردى .

سلمى: مانا ساعات بكلم نفسى يا ست –فكرينى كده قلت إيه؟

ملك: قلتى كلام على ماما –عجوزة و...

سلمى: أنا أقول على الست حُسن كده –لأ طبعاً – دى الست حُسن بنت بنوت ما دخلتش دنيا –لأ يا ست –ما يصحش .

ملك: وإيه موضوع الزواق والمرايا والشبان اللى ع السور –أنا على وش جواز –كل الكلام ده إنتى قلتيه –فهمينى قلتى كده ليه . ليه؟

(**ملك تمسك يكتفى سلمى وتهزها . ثم تنظر صوب أمها فتجدها عند السور**)

سلمى: إهدى بالله يا ست ملك –مش كده أمال – إنتى فهمتى غلط –أصل ...

ملك: "**مقاطعة**" ماما واقفة عند السور ليه –فيه إيه يا سلمى –بتكلم مين ؟انطقى –(**سلمى تفطن للأمر –سلمى تمسك بملك وتمنعها من الذهاب**) –

سلمى: مفيش حاجة يا ست ملك –تعالى بس وماتهمدنيش .

ملك: فيه إيه ؟ – إنتى بتحاولى تمنعينى ليه ؟على فكرة إنتى عارفه حاجة ومخبياها .

سلمى: "**بدهاء** " بالعربى فيه اللى أنا مش عايزك تشوفيه –ولا تعرفيه –يوه ه ه . قصدى مفيش حاجة .

ملك: طب أوعى كده –متمسكنيش خالص – فاهمة –وأنا حاعرف كل حاجة .

(**وتحاول الذهاب فتمنعها سلمى**) -

سلمى: خلاص –خلاص –حاقول –حاقول – وماتعكريش دمك

ملك: خلصينى أحسن لك يا سلمى

سلمى: (**بتردد مصطنع**) أصل –أصل –أصل – كلام مايتقالش يا خواتى

ملك: " **محذرة** "وبعدين

سلمى: طب –طب –مش حاتزعلى –أصل إنتى زعلك يموتنى -

ملك: " **بضيق** " شئ مايخصكيش –ازعل مازعلش –دى حاجة تخصنى –حاتنطقى واللا ..

سلمى: " **بخوف** " مفيش واللا يا ست –أصل فيه جدع حليوه ومعجبانى كده –ضحكة تنوّر مدينة – واد زى البدر .

ملك: " **بضيق** " ماله .

سلمى: نادانى –وأنا بصب القهوة لماما - كان واقف تحت شجرة اللمون –رحت له –قلت أشوف ده مين وعايز إيه –قلت يمكن عابر سبيل وعايزنا نضايفه زى العادة –مانتى عارفة –كرم بيت الطيب بيتحاكوا بيه –وال...

ملك: خلصى ف الكلام يا سلمى –أحسن أنا خلاص –ع الآخر

سلمى: أبداً يا ست –إدانى ورده حمراً وقالى (**ضاحكة بدهاء**) إديها لستك –قلتله –إديها لمين فيهم يا حليوة إنت –قالى –قالى –قالى ...

ملك: قالك إديها لحُسن هانم –مش كده ؟

سلمى: لأ –مش كده .

ملك: أمال قالك إديها ليمن؟

سلمى: قالى أدها لك إنتى –إنتى يا ست ملك .

ملك: " **بحدة** " واحد سافل وبيعا كس –بتاخدى منه الوردة ليه؟

سلمى: ورد العاشق ما يتردش يا ست –عينه منك من زمان وأنا ملاحظة

ملك: معنى كده إنك شفتيه كتير ؟

سلمى: الكدب خيبه مانكرش . شفته ياما –ده أنا كل يوم من وقفته تحت اللمونة –أعرف معاد صحيانك م النوم –تقوليش عارف إنتى بتنامى إمتى وتصحى إمتى –سنتين براقبه من بعيد . وهو عينه عليكى من ورا الشجرة –أقول حاينطق . ما ينطقش –حايقول حاجة وهو كاتم ف قلبه وساكت –العشق فاض بيه يا ست البنات –وبصراحة –الواد ما يتسابش –ضحكته تنوّر مدينة يا ناس.

ملك: مقالكيش اسمه إيه؟

سلمى: "**ضاحكة**" اسمه ... عاشق .

ملك: واسم أبوه غرقان لشوشته . مش كده؟

سلمى: مقاليش على اسمه يا ست –وبصراحة أنا ماسألتوش .

ملك: " **ساخرة** "وما سألتهوش ليه يا مرسال الغرام؟

سلمى: عشان سحرنى بصوته وهو بيدينى الوردة – وهو بيقولى –لو سمحتى يا هانم أنا هانم يا ست . قال أنا هانم . وبعدين قاللى –ممكن تدى الوردة دى للآنسه ملك –وأرجوكى قوليلها قبل ما تشمها –يا ريت تسمعها –عشان فيه كلام ماحبش حد يسمعه غيرها –وأنا حاولت أقوله –بس ما قدرتش - أرجوكى .

ملك: واضح أنه استاذ كلام .

سلمى: مكانش قعد سنتين من غير لا يشاور ولا تحسى بيه –واقف تحت الشجرة –لو الشجرة نطقت –كان هو نطق –إحمدى ربنا إنه نفخ فى صورته وبعتلك وردة -

ملك: " **بهدوء** " مانتى رحت أديتيها لماما .

سلمى: " **بحدة** " لأ –ده أنا خبيتها وراضهرى –هى اللى شافتنى وخدتها منى

ملك: قلتلها الكلام اللى قاله اللى إسمه إيه ده الـ..........

سلمى: العاشق يا ست –العاشق .

ملك: أيوه –الكلام بتاع الورد يتكلم وال حاجات دى ..

سلمى: ليه يا ست هو أنا اتجننت –سألتنى – الوردة دى لمين ؟ قلتلها للست ملك –قالتلى مين اللى بعتها –قلتلها –جدع حليوه ومعجبانى و..

ملك: "**مقاطعة**" ضحكته تنور مدينه –وبعدين

سلمى: وراحت قايمة –وراحت عند السور – وشافته –وشخطت فيه وقالتلى –روحى إعملى قهوة –بسرعة يا بنت –ووقفت تتكلم معاه –زى مانت شايفة كده

ملك: وطبعاً قالتلك أوعى تجيبى سيره للست ملك –

مش كده ؟

سلمى: أكيد كنتى معانا يا ست –صح –قالتلى كده .

ملك : ودلوقتى عايزة الفازة الكريستال عشان تحط فيها الوردة ؟

سلمى: والفازة قبل القهوة – اللى ماتقدرش تستغنى عنها

ملك: وعايزه مرايا !

سلمى : وعليه ال بتاعه دى –اللى فيها لاحمر ولابيض –إلا إسمها إيه يا ست

ملك: مكياج يا سلمى –ماما أخيراً –عايزة تعمل ميكب (**وتختنق بالبكاء**)

سلمى: يقطعنى يا ست –زعلتك م الهانم الكبيرة – أنا السبب –يعنى كان لازم أتسحب من لسانى اللى عايز قطعه . سامحينى يا ست ع اللى قلته –واللى .. لسه ما قلتوش –أعمل إيه أنا دلوقتى يا ربى – زعلت أغلى الحبايب منى . يا رب خدنى وريح الناس من لسانى (**وتتباكى**) أعمل إيه عشان الوش الجميل ده يضحك –أعمل إيه؟

ملك: تروحى تجيب الفازة الكريستال .

سلمى: طب –وإنتى –ناوية تعملى إيه بعد الكلام اللى سمعتيه؟

ملك : حازوقها – حاخلى القمر يغير منها –عشان هى قمر يا سلمى –قمر أربعتاشر .

(ملك تتجه إلى الداخل وحُسن تسير بجوار السور الشجرى)

موسيقى صاخبة

(سلمى ترقص فرحة على هذه الموسيقى الصاخبة رقصات شيطانية) –

– إظلام –

اللوحة الرابعة

إضاءة

(بهو القصر)

(المائدة التى فى منتصف البهو عليها فازة كريستال بها وردة حمراء –تدخل حُسن من عمق يسار المسرح بلهفة وفى يدها فنجان قهوة فتقابلها سلمى ومعها وردة صفراء حُسن تأخذ منها الوردة وتشمها بشغف –ثم تضعها فى الفازة وتدخل خائفه بعد أن تترك فنجان القهوة بجوار الفازة) .

– إظلام –

إضاءة –

(المائدة عليها فازتان –فازة فارغة والأخرى بها ثلاثة ورود حمراء وصفراء –تدخل سلمى من باب القصر فتقابلها ملك من يمين المسرح –سلمى تعطى لملك وردة حمراء –ملك تشمها بشغف وتقبل الوردة وتضعها فى الفازة الفارغة ثم تنظر للفنجان الذى تركته أمها وتشربه بتلذذ –ثم تمسك رأسها)

– إظلام –

إضاءة –

(يتكرر هذا المشهد مع كل من حُسن وملك أكثر من مرة إلى أن يكثر عدد الورد فى كل من الفازتين) (ويتكرر مشهد شرب ملك للقهوة –تأكيدا على الإدمان) .

– إظلام –

إضاءة –

(سلمى وحُسن عليهما بؤرة ضوء فى يسار المرح – سلمى تهمس فى أذن حُسن ثم تنظر سلمى هنا وهناك –وتختفى – حُسن بخطى متوجسه وبطيئة تنظر هنا وهناك ثم تذهب إلى الفازة الخاصة بملك وتأخذ كل الورد وتضعه فى الفازة الخاصة بها وتجرى جهة اليسار بطريقة كوميدية) .

– إظلام –

إضاءة –

(ملك تهبط الدرج وهى فى ملابس النوم وتنظر إلى الفازة بحزن –تدخل سلمى من باب القصر)

سلمى: ست ملك –مالك مزاجك مش رايق .

ملك: ليكى حق يا سلمى –عندى صداع جامد قوى –مش قادرة افتح عينى .

سلمى : نوم المغارب وحش يا ست –مانتى فطارك بقى عشاكى .

ملك : وجايز م القهوة اللى عودتينى عليها – ومابقتش أستغنى عنها .

سلمى: إلا قهوة سلمى –بن سلمى الغجرى يعمّر الدماغ ويوزنها .

ملك : وجايز عشان ماكنتش أتصور اللى بيحصل بينى وبين ماما –حاسة إنى ماليش مكان ف البيت ده يا سلمى .

سلمى : الشر بره وبعيد يا هانم –لا ماتقوليش كده –دى الدنيا كلها بتاعتك –إيه اللى مزعلك يا ست البنات؟

ملك: شيلى الفازة الفاضية ودخليها جوه يا سلمى .

(سلمى تنظر للفازة الفارغة وتضحك بشدة) –

ملك : ليكى حق تضحكى –ما هى فعلاً حاجة تضحك

سلمى: (**مازالت تضحك**) إيه اللى حصل يعنى – الورد اتشال من هنا –واتحط هنا –مايتشال ويتحط – لكن اللى ف قلب العاشق ناحيتك يا جميل ثابت –مفييش قوة فى الدنيا تقدر تحركه – اللى بيحب – مايشوفش حد غير اللى بيحبه – خليها تعمل اللى هى عايزاه –بقى هو ده اللى مزعلك –لأ –لأ مالكيش حق –وعشان ضحكتك ترجع تانى تنور وشك وتنورلنا جنه الطيب بحالها – جنة الطيب إيه –تنور الدنيا بحالها –حارجّع كل حاجة مكانها (**وتبدأ فى نقل الورد إلى فازة ملك**)

ملك: ماتتعبيش نفسك يا سلمى –حاترجعه تانى .

سلمى : وإحنا ننقله تانى –ونشوف مين فينا اللى يغلب –الصبايا الحلوين –واللا الشيابين اللى رجليهم والقبر –

ملك : " **بحدة** " ماتقوليش كده على ماما .

سلمى: أعملك قهوة .

ملك: إقسمى الورد بينى وبينها .

سلمى: الورد ده كله بتاعك –ليكى إنتى .

ملك:إعملى اللى بقولك عليه .

(سلمى تخرج لها وردة حمراء) –

سلمى: طب واللى لسه مقطوفه من قلبه دى . – إحطها ف الفازة بتاعتك واللا بتاعتها .

ملك: " **بفرحة** " النهاردة بعت وردة حمرا يا سلمى –وردة حمرا .

سلمى: هو مش كله ورد يا ست ملك؟

ملك : بس الكلام اللى بيقوله الورد –مش زى بعضيه .

سلمى: طب الحمرا بتقول إيه؟

ملك: " **تتقافز** "بتقول –خلاص –مش قادر – بتقول –من حبك مابنامش الليل .

سلمى: طب الصفرا .

ملك: بتقول إرحمنى –الغيره حاتموتنى –بيغير عليا يا سلمى .

سلمى: من مين يا حسرة –ده أنا من ساعة ما خطيبت بقدمى الندية اللى تخضرّ الأرض البور – وجيت قصر الطيب –عتبه البيت ماتعفرتش بضل راجل –أربع سنين قعدتهم معاكوا –ماشفتش راجل .

ملك: "محذرة" إنتى بتقولى إيه؟

سلمى : قصدى يعنى –مفيش إلا الفلاحين اللى بتزرع جناين الطيب وساكنين العشش –غلابة لا بيهشوا ولا بينشوا –وشوية خفر بتنام زى الخيل وهى واقفة –ومفيش مرة حد فكر إنه يهوّب ناحية باب القصر .

ملك: عشان إحنا عايزين كدة .

سلمى: يبقى مالوش حق يغير

ملك: " **ضاحكة** " بيغير منك يا قمر إنت – أخيراً – بقاله كتير مابعتش ورد

سلمى : أيوه كده – خلى ضحكتك تهش عفاريت النكد برة البيت –وعشان خاطر الضحكة الحلوة دى –ليكى عندى هدية .

ملك: هدية ! هدية من مين؟

سلمى : من جناينى الورد اللى عايز الجميل يبل ريقه بكلمة

ملك: بعتلى إيه يا سلمى ؟ آه –بعتلى إيه؟

(سلمى تريها خطاب)

ملك : معقولة – جواب ! أخيراً حاعرف مين هو – هاتى يا سلمى هاتى بسرعة أرجوكى .

سلمى: " **متمازحة** "لأ –لازم أغلبك شوية –فالحة بس تزعلينى بزعلك .

ملك : عشان خاطرى يا أجمل سلومه ف الدنيا – خلاص مش حازعل تانى –حاضحك وأتنطط زى زمان –هاتى بقى ماتبقيش بايخة –

سلمى: لأ

ملك: وحياتى عندك –حاحليلك بقك –هاتى يا سلمِى بقى . والله أخاصمك .

(حُسن تهبط من الدرج ببطء بحيث لا تراها ملك وتراها سلمى)

سلمى: " **بدهاء** " لأ –مقدرش أديكى الجواب – الست حُسن لو عرفت تزعل منى .

ملك: وإيه اللى حايعرفها بس –محدش حايعرف – هاتى الجواب بقى والله حازعل بجد .

سلمى: بلاش يا ست –عشان خاطرى بلاش .

ملك: سلمى –أنا بأمرك –إنتى نسيتى نفسك واللا إيه ؟ هاتى الجواب .

حُسن: إديها الجواب يا سلمى .

سلمى: أمرك يا هانم –(**ملك تفاجأ بأمها**)

حُسن:

خدى من إيديها الجواب يا ملك –إقريه يا ملك – وسمعينى .

ملك:" **بتردد** " ماما – ماما –دى –دى –دى حاجة خاصة بيا .

حُسن : واللى يخصك يخصنى يا ملك –ما هو الجواب اللى ف إيديكى يخصنى –وبقولك أقريه – عشان اللى يخصنى برضه يخصك –إقرى يا ملك .

ملك: " **بحدة** " الجواب ده ليا أنا –يعنى يخصنى أنا

حُسن: الجواب ده لمين يا غجرية –إنطقى

(سلمى تمثل حالة خوف مفتعله) –

سلمى: يا ست –الجواب ده –أنا ماليش ذنب –أنا –الجواب ده .

حُسن: حاتردّى واللا أرميكى لكلاب السكك .

سلمى : لحضرتك يا هانم –لحضرتك (**وتومئ لملك بعكس ما قالت) –**

حُسن: " **بهدوء** " سمعينى يا ملك –إقرى بصوت عالى –عشان عايزة اسمع كويس –عشان نقدر نحط النقط فوق الحروف . سلمى مش غريبة – سلمى بقت واحدة من البيت

ملك: " **بتحدى** " وأنا عايزة كده –من زمان وأنا عايزة كده –أنا حاثبت دلوقت –إن سلمى قالتلك كده عشان خايفة منك –وإن اللى ف الجواب يخصنى –يخصنى أنا .

(وتبدأ ف فض المظروف)

حُسن : لو يخصك –أنا أمك –ولازم أعرف كل حاجة عنك

ملك: إنتى –إنتى حُسن هانم ربة الصون والعفاف (**وتبدأ فى القراءة**) حبيبتى –عندما يتلصص عليك القمر من شرفة الليل –ويشرب السنا من وجهك الوضئ –وتتساقط النجوم من يديكى التى بين أناملها حياتى وقلبى –مثل وردتين –أريد أن ألقاك حبيبتى الليلة –عند شجرة الليمون –موعدنا عند منتصف الليل –التوقيع –العاشق.

حُسن : سلمى – أرجوكى بلغيه إنى مش حاقدر أقابله –مش حاقدر يا سلمى –مش حاقدر يا ملك –عشان ماليش ف الدنيا غيرك يا ملك .

ملك : أنا اللى مش حا قابله يا ماما –عشان خاطرك –عشان ماليش إلا إنتى .

حُسن: سلمى (**موسيقى تصاعدية**)

سلمى: نعم يا ست .

حُسن: حُطى الورد كله ف الفازة بتاعتى .

سلمى: حاضر يا هانم .

ملك: سلمى –حطى الورد كله عندى يا سلمى .

سلمى: حاضر يا هانم .

حُسن: " **متحفزة** " ف الفازة بتاعتى يا بت .

ملك: ف بتاعتى أنا يا سلمى .

حُسن: الورد بتاعى أنا يا ملك .

ملك: بتاعى أنا يا حُسن .

حُسن: ملك (**ترفع عليها الفازة**)

ملك: حسن (**ترفع عليها الفازة**)

(ملك صارخة بعد فترة صمت وتلقى بالفازة على الأرض) –

(حسن تصرخ بدورها وتحتضن ابنتها)

(سلمى ترقص خلفهما رقصات شيطانية)

– إظلام –

اللوحة الخامسة

– " بهو القصر والحديقة "

– موسيقى –

– إضاءة على الحديقة فقط –

– (حُسن بجوار السور الشجرى –تتحس أوراق الشجر وتنظر هنا وهناك – ملك بعيدة عن أمها ببضع خطوات بجوار السياج الشجرى –تتحس الشجر)

– (حسن وملك تسيران دون وعى بجوار السياج الشجرى بحثا عن العاشق إلى أن يصطدما ببعضهما البعض –فتصرخان فى آن واحد) –

حسن : سلمى .

ملك: سلمى .

ص. سلمى: "**ضاحكة**" أيوه يا هوانم .

حسن : سادة يا سلمى .

ملك: بن تقيل .

حُسن وملك: تقيل –تقيل –تقيل قوى يا سلمى .

(فى هذه الأثناء تدخل سلمى البهو وبيدها عصا غليظة وتحاول كسر السلسلة التى على الباب – وعليها بؤرة ضوئية وأثناء محاولتها لكسر السلسلة)

سلمى: كان على عينى –البن الغجرى –بح –كان فيه منه –وخلص .

(تحاول كسر السلسلة دون جدوى –وفجأة تصرخ من شدة يأسها بعد ما فشلت فى كسر السلسلة)



● **الممثل الشاب رامى الطمبارى انضم إلى أسرة مسرحية «الطريق إلى أمريكا» للمخرج إسلام إمام والتى ينتجها مسرح الشباب، آخر مسرحيات رامى الطمباوى كانت «يوليوس قيصر» إخراج سامح بسيونى بمسرح الشباب.**

سلمى: " بحدة " حُسن –إنتى يا قرشانه –ملك – تعاليلى بسرعة يا بنت – بسرعة .

- إظلام -

اللوحة السادسة

- " بهو القصر "

- موسيقى -

- إضاءة –

- (ملك وحُسن تدوران حول سلمى –التى ترقص فى وسط فنجان ضخم يمثل فنجان القهوة – والفِنجان على طبق كبير جداً .

- حُسن تخلع أساورها وتلقيها فى الفنجان .

- ملك تخلع خواتمها وقرطيها وتلقى مصاغها فى الفنجان وكلما زاد خلعهما للمصاغ –زاد رقص سلمى بطريقة هسيترية .

- ملك تخلع عقد جدتها من عنقها وتلقه فى الفنِجان .

- حُسن تنظر بتوجس إلى سلمى وتبتعد خائفة وهى تمسك على صدرها بحرص شديد –ثم تصِرخ.

حُسن : لأ –لأ – إلا ده .

- اظلام -

اللوحة السابعة والأخيرة

- إضاءة –

- (سلمى عليها بؤرة ضوئية –وهى أمام الباب المغلق مرتدية بدلة سوداء ملتصفه على جسدها ومتناثرة الشعر –تحاول تحطيم الباب دون جدوى –فجأة تصرخ) -

سلمى: " صارخة" ملك –إنتى يا مقصوفة الرقبة .

(تدخل ملك وهى فى ثوب زفاف جميل وبيدها طرحة زفاف)

ملك: " بخوف " أيوه يا ست –أنا جيت أهو – تأمرينى بحاجة؟

سلمى: " ساخرة " ستعجلة قوى ع الجواز ؟– خلاص –مش قادرة تصبرى ؟ – وإيه اللى ف إيدك ده– ؟ طرحةّ ! ورينى كده .

ملك: " تبتعد عنها بزعر":لأ –**(سلمى تنظر إليها وتدور حولها –ملك بخوف تقترب منها)**

ملك : أنا آسفة يا هانم –اتفضلى **(وتعطيها الطرحة)**

سلمى : حطيها على مسند الكرسى

ملك: حاضر يا سلمى هانم **(وتذهب وتضعها على مسند المقعد)**

سلمى: " ضاحكة " اسمى سلمى يا ملك –سلمى بس –تعالى يا ملك –تعالى ماتخافيش **(ملك تقترب منها –سلمى تحتضنها)** - إنتى بالذات اللى ممكن اسمحلها تقولى يا سلمى بس –عارفة ليه؟

ملك: " مغيبة "عشان إحنا صحاب .

سلمى : وعشان إنتى مابتخبيش عنى حاجة –فين مفتاح الأوضة يا ملك –آه –فين؟

ملك: " مغيبة "أنه أوضه؟

سلمى: " بحدة "إنتى حاتستعبطى يا بنت حُسن – الأوضة المقفولة يا عروسة –فين يا بت؟

ملك: معرفش –صدقينى معرفش .

سلمى: يبقى مفيش جواز يا حلوة –جوِاز –بح .

ملك: " بخوف "صدقينى معرفش ؟ حُسن هى اللى تعرف مكانه –أنا ..

سلمى: خلاص –يبقى العاشق الولهان –الحليوة – المِعجبانى اللى ضحكته تنّور مدينة –من نصيب حُسن –الحق حِق

(وِهنا تدخل حُسن وهى مرتدية فستان زفاف)

حسن: حضرتك ندهتى عليه يا هانم ؟

سلمى: " ساخرة " :أنا ماندهتش –إنتى اللى بتِتصنتى .

حُسن: بس أنا ..

سلمى: "مقاطعة" إنتى تخشى أوضتك –وتقفلى على نفسك كويس وأوعى تتصنتى –وبالمناسبة – حاتسمعينى كويس قوى عشان حاتكلم بصوت عالى قوى –يعنى اللى ف آخر الدنيا حايسمعنى –وإنتى اللى بينى وبينك خطوة –مستمعنيش –إزاى – معِرفش .

حُسن: يعنى ..

سلمى: " مقاطعة بحدة " يعنى ماتجيش إلا أما أنده عليكى –وأقولك تعالى يا قرشانه –يللا –خشى جوِه –

حُسن: حاضِر يا ست .

سلمى : حُسن –ماتقلعيش الفستان . **(حُسن تدخل)**

ملك: بس أنا بحبه –بحبه يا سلمى .

سلمى: إسمى سلمى هانم .

ملك: أنا بحبه يا هانم –بحبه .

سلمى: وهو بيحب اللى معاها المفتاح –قلتى إيه؟

ملك: أرجوكى –فاضل (وتنظر للساعة) فاضل 21دقيقة .

سلمى: قصدك –عشرين دقيقة ويدق الباب .

ملك: أعمل إيه أنا دلوقتى ؟ أعمل إيه؟

سلمى: تاخدى حقك .

ملك: حقى من مين؟

سلمى: م الحيزبون اللى ف إيديها كل حاجة –اللى مرايتها بتضحك عليها –ومفهماها إنها أحلى منك –م اللى عايزة تسرق منك حلم عمرك –

ملك: بس هو بيحبنى أنا –أنا يا هانم –كان بيبعت لى الورد –مش كده؟

سلمى: وهى عارفة كده –وعارفه كمان إن كنوز الطيب اللى ف الأوضة دى –تزغلل عين أى رِاجل – وتخليه يشوفها أجمل واحدة ف الدنيا –حُسن يا مِلك كانت دايما تقولى –أنا ومن بعدى الطوفان – حُسن ما بتحبش غير نفسها –واللى فى الأوضة مالك .

ملك : والعمل يا سلمى هانم –أعمل إيه ؟ فاضل عشر دقايق .

سلمى: قوليلى يا سلمى بس –أحنا مش أصحاب .

ملك: طبعاً .

سلمى : اللى ماتقدريش تحليّه بإيديكى –حليّه بسنانك يا ملك .

ملك: يعنى إيه؟

سلمى : يعنى لو الذوق مش حايرجعلك حقك – خريشى بضوافرك – عضى بسنانك – خدى حقك من أقرب الناس ليكى يا ملك - فاهمة .

ملك: أوعدك – مش حاسيب حقى يا سلمى .

سلمى: خافى منها يا ملك – عشان اللى تموّت ابنها – تعمل أى حاجة .

ملك: ابنها ! ابن مين؟

سلمى: يحيى – أخوكى يا ملك .

ملك: "بدهشة" أخويا اتخطف .

سلمى : إنتى طيبة قوى يا ملك – المهم دلوقتى – ناويه تعملى إيه؟

ملك: ناويه أعرف راسى من رجليا يا سلمى .

سلمى: " ضاحكة "وعشان تعرفى راسك وتظبطيها – حاعملك فنجان قهوة غجرى م اللى وصى عليه لقمان –قبل العريس ما ييِجى .

(وهى خارجة تنادى) يا حُسن –تعال ليسى ملك طرحة العرِيس – العريس على وصول

(تدخل حسن - ملك تدير ظهرها –حُسن تمسك بالطرحة)

حُسن: قالتالى ألبسك الطرحة يا ملك .

ملك: " تبتعد "وقالتلى أخاف منك .

حُسن: وقالتلى عيشى حياتك يا حُسن – الدنيا قدامك .

مِلك: وقالتلى خدى حقك .

حُسن : وقالتلى أوعى تديها ميرا ثها – عشان متخرجش من حضنك .

مِلك: وقالتلى اللى تقتل ضناها – تعمل أى حاجة .

حُسن: أخوكى اتخطف يا ملك – يحيى اتخطف .

ملك : يحيى دمه ف رقبتك يا بنت الأكابرِ – فين مفتاح الأوضة اللى فيها كنوز الطيب يا حُسن – هاتى المفتاح ومش حاسألك – قتلتى يحيى ليه – هاِتى .

حُسن : العريس اللى جاى فى ِنص الليل عشان ماحدش يشوفه – جاى يتجوز حُسن يا ملك –أمك –أمك اللى ضيعت شبابها عشان تربيكى – أمك اللى اترمّلت ف عز شبابها – وصامت عن الفرحة –تلاتة وعشرين سنة يا ملك – أمك ما عرقتش ف حضن راجل – يا ملك – أنا محتاجه راجل ف حياتى – أنا عايزة أحسى أنى عايشه – أنا لسه فى عزى يا بنتى ومن حقى أعيش وأتمتع اليومين اللى باقينلى – عارفه اللى جاى ده مين يا ملك؟

ملك: جدع حليوة ومعجبانى – وضحكته تنّور مدِينة – وبيحب ملك .

حُسن: اللى جاى مرسال يحيى أخوكى يا بنت بطنى . اللى إنتى بتتهمينى بقتله .

ملِك: " ساخرة " شفتيه وقالك أنه مرسال يحيى .

حُسن: لو إنتى شفتيه – أبقى أنا شفته – محدش مننا شافه يا ملك – اللى شافه الفنجان واللى قال أنه بيحبنى الفنجان .

ملك: عايزانى أصدق تخاريف واكدب الجواب اللى بعِتهولى .

حُسن: الجواب ده ليا أنا – أفهمى بقى .

ملك: وأنا مش عايزه منك حاجة حاسيبلك أملاكى كلِها– بس سيبينى أحب وأتجوز اللى بحبه.

حُسن: "صارخة" إحسمى الموضوع يا سلمى – أرجوكى.

سلمى: "من الداخل" لبسى أمك الطرحة يا ملك .

(ملك تخطف الطرحة من يد أمها)

ملك: هاتى الطرحة . **(موسيقى صاخبة - تدخل سلِمى وترقص)**

حُسن: سيبى الطرحة بقولك .

ملك: مش حاسيبها –الطرحة دى بتاعتى أنا - أنا العرِوسة .

حُسن: أنا العروسة يا ملك **(ويتجازبان الطرحة بعنف حتى تتمزق)**

(طرقات الساعة تعلن عن منتصف الليل –حُسن وملك ينظران إلى الباب ويسيران نحو باب القصر ببطء) -



سلمى : لما يخبط الباب –أنا اللى حافتح –كل واحدة ترجع مكانها –يللا .

(طرقات على الباب - سلمى تتجه صوب الباب وتفتحه ثم تعود وهى تجر مائدة متحركة عليها كومة مغطاه برداء أبيض) -

ملك: وصل يا سلمى .

سلمى: "ضاحكة" هديته اللى وصلت يا بنت العرِوسة.

حُسن: إيه اللى ع الترابيزة ده ?

سلمى: شيلى الغطا من عليها وأنتى تعرفى .

(حُسن تنزع الغطاء –فتظهر رأس شاب مقطوعة –فى منتصف الرأس شمعة مرشوقه بها –وحول الرقبة تتراص الشموع)

حُسن: " صارخة " لا –إيه ده؟

سلمى: مهرك يا عروسة .

ملك: " بخوف " مش ممكن –مستحيل –شئ فظيع .

سلمى: الأفظع منه–لما تِعرفى دى رأس مين يا ملِك–بصى لوشه كويس يا حُسن –مين ده?

حُسن: لا –لا –أوعى تقوله أنه هو –لا يا سلمى –لا .

سلمى: هو يا حُسن –هو -

ملك: " صارخة بحدة " مين ده يا سلمى –مين؟ **(وتهزها)**

سلمى: " بهدوء " يحيى الطيب يا ملك –أخوكى .

حُسن: " صارخة " كدابه – كدابه – إنتى كدابه – يحيى عايش وحاييجى – ومرساله جاى .

ملك: " مغيبة " ده .. أخويا .. ده – يحيى – يحيى – يحيى – رد عليا **(وتكلم الرأس)** تشرب قهوة – سلمى – إعملى قهوة للوجيه يحيى الطيب – بسرعة يا بنت - يللا .

(وِتبدأ فى إبداء الجنون) -

حُسن : إنتى مجرمة – مجرمة (وتجرى إلى البندقية وتصوبها تجاه سلمى) – أنا حاقتلك يا سلمى

(سلمى تنزع سكينا من حزا مها وتضعه على عنق ملك)

سلمى : المفتاح فين يا حُسن – مفتاح الأوضة المقفولة وإلا ..- يبقى إنتى اللى جنيتى على اللى باقِى من نسل الطيب – هاتى المفتاح .

(حِسن تنزع المفتاح من عنقها وتقدمه لها)

حُسن : مش حاسألك إنتى مين ؟ عشان كان مفروض أعرف أنتى مين وعايزه إيه ؟ من أول فنجان قهوة شربته من إيدك .

سلمى : وعشان ماعرفيش م الأول – محدش حايفتحلى الباب غيرك – افتحى الباب – يللا .

ملك : إنتى ماسكانى ليه كده يا سلمى – أنا مش قلتلك إعملى قهوة للوجيه يحيى –سيبى رقبتى .

(حِسن تذهب وتفتح قفل الباب وتتركه)

حُسن: دبحتى يحيى ليه يا سلمى .

سلمى : سالومى . اسمى سالومى . عشان كل حاجة وليها تمن يا حُسن –وأنا رقصت لكم كتير وماخدتش منكم حاجة –افتحى الباب .

(حُسن تفتح الباب فيخرج منه ضوءاً ساطعاً)

(سلمى تدفع ملك إلى أمها وتندفع داخل الغرفة وتغلق الباب خلفها) -

(طرقات الساعة)

(ملك تذهب وتقف عند باب القصر)

مِلك: الباب ماحدش بيخبط عليه ليه ؟

حُسن : عشان خدوا اللى عايزينه يا ملك – وماحدش بيخبط على باب مش عايز منه حاجة .

ملك: والعاشق –اللى بيحبنى –واللى جاى النهاردة..

حُسن: حبيتى وهم يا ملك –وهم مالوش وجود .

مِلك: يعنى ..

حُسن: يعنى تعالى نتصالح – عشان لازم نتصالح – عشان لازم نغنى ليحيى ف عيد ميلاده –تعالى يا ملك – تعالى يا حبيبى .

(ملك تذهب إلى أمها مغيبة . يدوران حول المائدة التى عليها الرأس)

مِلك: سنه حلوة يا جميل **(تتغنيان)**

حُسن: سنة حلوة يا يحيى – سنته حلوة يا .. وفجأة الاثنتان تصرخان – آه – أه

- اظــــلام -

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

المسرح بين الثقافى

لما كان المسرح متعدد الثقافات ناتجاً من تأثير إدارة ثقافية محددة مسبقًا من قبل الدولة، واستجابة أساسية للواقع المعاش فى مركزية ثقافية، كما أن مسرح ما بعد الاحتلال يُقدم باعتباره جزءاً من (أو بالتعارض مع) عملية تاريخية فى النزعة الاستعمارية القديمة والنزعة الإمبريالية الحديثة، فإن المسرح «بين الثقافى Intercultural» يتميز بأنه تدخل تطوعى مرتبط بمؤسسات الدولة واقتصاديات السوق. ويتوظف المسرح متعدد الثقافات داخل إطار مرتبط بالدولة، وينطلق من مثاليات المواطنة وفن إدارة الفرق الثقافية/ العرقية، بينما يمتلك المسرح بين الثقافى وبدرجة ما مسرح ما بعد الاحتلال مجالاً أكبر لاكتشاف ونقد أشكال المواطنة البديلة والهوية عبر الحدود القومية.

ومع افتراض أن المسرح بين الثقافى هو هجين مشتق من مواجهة مقصودة مع الثقافات وتقاليد الأداء الأخرى، فإنه يحمل بلا شك تقاليد ذات أساس غربى تجلت فى أعمال التجريب الحداثى عند مخرجين مثل «تايروف» و«ماير هولد» و«بريخت» و«آرتو» و«جروتوفسكى». وارتبط مؤخراً بأعمال كل من «ريتشارد شيشنر»، و«بيتر بروك» و«أريان منوشكين» و«روبرت ويلسون» و«كاداشى سوزوكى» و«أونج كينج سين». وحتى عندما تبادل المسرح بين الثقافى بعيداً عن الغرب، كانت ثقافة الغرب واقتصاده هما وسيط هذا التبادل (عروض كل الآسيويين وعروض «الملك لير» و«ديزدمونا» هى الحالات محل الاعتبار فى هذا المجال).

ولا بد لنا أن نشير إلى مصطلح «باتريس يافيز» (أداء القارئ بين الثقافى)، والدرجة التى جعلته مصطلحًا يستعصى على التعريف الدقيق. إذ يقوم القارئ بتوثيق عدة فروض تضع بين الثقافى فى المقدمة باعتباره محل نزاع بين النظرية والتطبيق. وبرغم هذا التنوع الواضح، فإن هناك دليلا يشير إلى أن بين الثقافى هو رؤية غربية للتبادل الثقافى. وعلى الرغم من أن «بافيز» يزعم أنه سوف يقترح نظرية عامة للنزعة بين الثقافية فى المسرح، فإن هناك بالفعل ممارسة عامة له تحتاج إلى المزيد من الاستفسار السياسى والأخلاقى. وبالمثل تؤكد «جولى هولدج» و«جوان تومكينز» أن المسرح بين الثقافى يتركز على معالجة لإثبات نظرية عامة. وقد اختارا بدلا من ذلك دراسة للخصوصية المكانية فى الأعمال بين الثقافية. ومع تفضيل خصوصية المضمون، يحدث الانقسام بين النظرية والتطبيق. وهذا أيضا له تأثير على إرجاع المسائل الأخلاقية إلى «الخاص والخارجى»، فضلا عن ربطها بأمور تكوين المعرفة الأوسع داخل السياقات المؤسساتية والأهلية والدولية.. ومن خلال دراستنا لمجموعة الممارسات بين الثقافية والنقاش النظرى الذى تولده، نقترح تقسيم إلى أجزاء فرعية:

أولا: المسرح عبر الثقافى -Transcultwal the-ater ويهدف إلى التسامى فى نقل الشفرة من أجل الوصول إلى الإنسان بشكل أكثر عمومية. إذ يهتم مخرجو هذا المسرح بالخصائص والتقاليد التى تساعدهم على تحديد الصورة الكلية للجماعة، فضلا عن الاختلاف. ففى حالة «بيتر بروك» نلاحظ أن التسامى جزء أساسى من السعى الأسطورى للوصول إلى البراءة المفقودة فى المسرح الغربى. وهذه العودة إلى الأصول، وإعادة ضبط اللغات البدائية هى سعى ميتافيزيقى للوصول إلى حقيقة تلائم كل زمان ومكان، بغض النظر عن الفروق التاريخية والثقافية. وقد حاول «بروك» فى عرض مسرحية «أورجاست» أن يبتكر لغة نغمية أصيلة من خلال الغوص فى الوعى البدائى. أما أعمال «يوجينو باربا» فى المدرسة الدولية للمسرح الأنثروبولوجى، فهى شكل آخر من المسرح عبر الثقافى. ويميز «بافيز» أعمالاً لا تهدف إلى تعريف الأصول المشتركة بين الثقافات بالأسلوب نفسه الذى يعمل به «بيتر بروك»، بل تسعى أعماله بالأحرى إلى الوصول إلى الشىء المشترك بين ممارسى المسرح فى الشرق والغرب، قبل أن تصبح أصولا فردية أو تذوب فى تقاليد وأساليب أداء بعينها. ووفقا لـ «باربا» فإن الهدف هو مقارنة مناهج العمل فى كل من المسرح الشرقى والمسرح الغربى، للوصول إلى بنية تحتية فنية مشتركة، وهى المجال قبل التعبيرى. وعند هذا المستوى قبل التعبيرى تتشابه المبادئ، رغم أنها تتغذى على اختلافات كبرى بين تقاليد وأخرى، وممثل وآخر، ويؤكد «باربا» أن هذه المبادئ تتشابه مع بعضها البعض، ومع ذلك نلاحظ أن بحثه عن الجوهر فيما وراء التنشئة الاجتماعية هو السمة الأساسية لرغبته فى التسامى فوق الحليات والزخارف الثقافية، فى حركة فى اتجاه صيغة أنقى للاتصال والحضور المسرحى.



هو هجين مشتق من مواجهة مقصودة مع الثقافات وتقاليدا الأداء الأخرى



ثانيًا: المسرح بين الثقافى، وهو أيضا مصطلح المخرج الإيرانى «رستم بهروتشا» للإشارة إلى المواجهات الثقافية بين جماعات ومناطق معينة داخل الأمة الواحدة. وبشكل أكثر تحديدا يشير «بهروتشا» فى أعماله إلى التعدد الداخلى فى حدود الإقليم أو البلد الواحد. وهذا المعنى بين الثقافى يشبه معنى التعدد الثقافى إذ يقول: «ماداموا يطالبون إما بالتفاعل أو التعايش بين الثقافات المحلية، داخل الإطار الواسع للأمة/ الدولة. فإن الضمنى، رغم ذلك يفرض التفاعل والترجمة باعتبارهما أولوية للثقافات المتعددة، لأن التعددية تدعم مفهوم التلاحم». وبهذه الطريقة، يستخدم المسرح بين الثقافى الوظيفة النقدية فى تحدى مفاهيم الوحدة العضوية فى الثقافة من خلال توضيح انقسام المجتمع. فالدولة ترفض الاعتراف بتلك البلاغة متعددة الثقافات.

ثالثًا: يشير المسرح «خارج الثقافى -Ex-tracultural» إلى تبادل المسرح الذى يتم عبر محاور الشرق والغرب، والشمال والجنوب. ويمكن أن نعزو «النزعة بين الثقافية المضادة» إلى رواد الحداثة الذين رأوا أن الفن غير الغربى يجدد شباب الفن الغربى. ويعد «ريتشارد شيشنر» هو أبرز مؤيدى هذه النزعة، وترجع عروضه إلى أوائل الستينيات، بداية من عرض «ديونيسيوس» عام 1969، الذى قدم فيه ميلاد الطقس الغربى، بالإضافة إلى إسهاماته التالية من خلال العديد من العروض التجريبية والمقالات النظرية فى هذا المجال. وبينما يستطيع المسرح خارج الثقافى أن يضم بعض أشكال المسرح عبر الثقافى مثل عرض «مهابهارتا» للمخرج «بيتر بروك»، وهو العرض الذى تضمن تجارب بين ثقافية لا تهدف فقط إلى الارتباط بالفروق الثقافية أو التسامى فوقها، بل أيضا لكى تحتفل بهذه الفروق وتفسيرها باعتبارها مصدرا للتعزيز والثراء الجمالى. والمسرح خارج الثقافى، باعتباره جزء من التحليل، يلح على الأسئلة عن فعاليات القوة الكامنة فى الثقافات المشاركة فيه، حتى لو كانت هذه الأسئلة على حساب الممارسة الفعلية.

وتسليما بهذه الصيغ بين الثقافية، فليس من المدهش أن تتفاوت الاستجابات النقدية/ التنظيرية. فقد حللَّ أغلب الشراح النزعة بين الثقافية على أساس أنها ممارسة، وتراوحت استجاباتهم لها بين الاحتفاء والنقد الحاد. وقد بالغت كتابات «ريتشارد شيشنر» فى الاحتفاء بالنزعة بين الثقافية، حيث أشار إلى التجريب بين الثقافى فى الولايات المتحدة الأمريكية خلال الفترة من الخمسينيات وحتى منتصف السبعينيات باعتباره «العصر الذهبى للبراءة».

وبالمثل، لا يمكن فصل النزعة بين الثقافية عند «رستم بهروتشا» عن تاريخ الاستعمار والاستشراق. فهو يؤكد أن النزعة بين الثقافية هى ممارسة متمركزة عرقيا، ويسعى إلى التوفيق بين الاختلافات الثقافية، فضلا عن احترام تاريخ كل ثقافة على حدة.

ويقول «جون راسل براون»: «تنشأ المشكلة عندما يعزز الانغماس فى الذات تمثيل ثقافات الآخر، وعندما لا يكون الآخر مختلفا، بل انعكاس للذات، عندئذ لا يملك الفرد إلا أن يمجد الذات ويتعاون مع الثقافات الأخرى باسم التمثيل». ثم يضيف قائلا «يقضى التبادل والاستعادة والمقايضة أو السلب عبر حدود عامة، على أى مسرح لأنه ينتهك اعتمادة الأصيل على المجتمع الذى تحيا فيه الدراما وتعرض من أجله. ورغم ذلك، فإن القصد هو أن يكون المسرح بين الثقافى هو الغنيمة. والنتيجة فى النهاية هى ذريعة ذات ثوب غريب، أو فى أفضل الأحوال إبداع حديقة حيوان صغيرة لا يجد فيها أى كائن حياة كاملة».

مثل هذه الانتقادات الأخلاقية الحيوية فعلا والتى تسعى إلى تسييس النزعة بين الثقافية، تخاطر بالتحريض على نوع من الشلل لدرجة أنها توحى بأنه لا يوجد تبادل مسرحى أخلاقى على نحو عملى. وهذا الوضع يتعذر الدفاع عنه، لأن عددا من المتخصصين ينبع فنهم من تجارب التهجين الثقافى مثل المخرج الأمريكى «جويرمو جوميزبنيا» الذى يرى أن أعماله بين ثقافية، ويلاحظ أننا نتوجه بالأساس إلى علاقات القوة، وإلى افتراضات التمييز بين الفنانين المشاركين، والجماعات والدول، لكى نطور صيغ التبادل المسرحى الأخلاقية.

المسرح متعدد الثقافات نتاج تأثير إدارة ثقافية محددة مسبقاً من قبل الدولة

تأليف: هيلين جيلبرت
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

ابن الله من الذاكرة

مسرحية بلغارية إسلامية فى بروكسل

هل ترغب فى قراءة الكتب القديمة .. ؟ووقع بين يديك يوما كتاب ما .. فتصفحته ووجدته يتحدث عن فنون العرائس وتحريكها .. وأنها تطورت لتقدم عروضا خفيفة يستمتع بها الكبير والصغير .. وأن هذا هو أسمى أهدافها .. ؟ لا شك فى ذلك .. ولكنه كلام علمى وتطبيقى قديم .. بينما هذه الفنون أصبحت تتصدى لأهم وأصعب الموضوعات والقضايا .. ربما بعضها لا يمكن تناوله عبر الفنون الدرامية الأخرى...

ولكن الأمر يحتاج لعمل وجهد مضنى .. وتخطيط دقيق برؤية واضحة للأهداف وما يمكن أن يتحقق .. وقدرات إبداعية مصقولة .. بهذا الفكر وغيره بدأت مجموعة مسارح العرائس السوفيتية مسيرتها منذ ما يزيد عن نصف قرن .. وانتقلت خبراتها إلى بلدان أخرى مجاورة .. لم تكتفى بالاستمتاع بهذه الفرق ولكنها وضعتها تحت المجهر وأخذت على عاتقها نقل فنونها عبر فرق محلية ثم تطويرها وفق أهدافها الخاصة...

بدأت فرقة بلوفديف البلغارى مشوارها بهذا السيناريو .. فأسسوا مسرحا جمعوا به الأدوات المناسبة لنقل وتقليد العرائس الروسية .. وبعد فترة أخذوا يطورونها ويطمحون إلى تقديم نصوص جادة .. ومضامين هامة تحملها حركات العرائس ورقصاتها وأصوات الفنانين المصاحبة لها .. ليغيرون علم فن العرائس وليعاد كتابته من جديد .. وهذا ما ساهم فيه اليونسكو.. وقلدتها فرق أخرى...

لم تكتفى بلوفديف بتقديم النصوص التى سبق تقديمها .. ولكنها اتجهت لإعداد نصوص خاصة لها .. ومنها نصا خطيرا كتبه " لوبين كويف " عن فلسفة فولتير بعنوان " بن الله" .. ومصدر الخطورة هو تصديه لقصة حياة المسيح من جانب .. واعتماده فى ذلك على القصص القرآنى من جانب أخرى .. واسهم فى عمق التناول إعداد النص من خلال مخرج العرض الفنان "فاسيلين بوديف " ومساعده "سيف زانيفا " ...

وثب المبدع بوديف إلى قلب الحدث بدون مقدمات .. من خلال فتاة تجلس وبين يديها كتاب القرآن .. تقرأ منه الآيات التى تروى قصة المسيح والشيخ بجوارها يفسر ما تقوله فى صورة مشاهد قصصية ليترك العنان لجماهيره للتخيل فى تحد آخر زادت معه صعوبة العمل ولكن علت معه درجات النجاح وجعلت "بريس بون" مدير مسرح بروكسل يصفق بحرارة وذلك فى صيف عام ...2007

استدعى بون من الذاكرة هذا العرض المميز .. وضمه للعروض الدولية التى سيقدمها بروكسل هذا الموسم .. ووعد جمهوره بأنهم على موعد مع مفاجأة كبرى .. وعرض مختلف سيستمتعون به كثيرا .. وكشف جزاء من المفاجأة عندما أضاف :

" أتيت لجمهورى بعرض عرائس بلغارى إسلامى لا مثيل له "...



عرض للعرائس من منظور إسلامى



العبرة بالنهاية ..

أنى الصغيرة ترضخ على عتبة أعجوبة شكسبير

رغم سنوات خبرته الطويلة ونجاحاته المتعددة .. وجوائز التونى الخمسة التى تزين ركن جوائزه الكبير فى منزله .. ولكنه يبتسم ساخرا من نفسه لشعوره بالعجز فى إقناع "أنى الصغيرة" بالمشاركة فى أحد عروضه المسرحية .. حيث كان يحرص دائما على متابعة المشاهد الخاصة بها فى أعمالها التلفزيونية والسينمائية .. والتعجب من هذه الفتاة الفارعة الطول ووجها الطفولى الصغير وملامحها العذبة...

دأب المخرج العبقرى " دانيل سوليفان " يحاول خلال لقاءاته مع " أنى مارى باريسى " أو كما سماها "أنى باريسى " تصغيرا لاسمها ليناسب ملامحها.. لكى تشارك فى إحدى مسرحياته .. حيث اعتادت اللقاء به عندما كان يصطحبها جدها " رود باريسى " الذى كان صديقا له .. وتكررت بعد ذلك لقاءاتها به لاستشارته فى كل أمورها الفنية والشخصية أيضا ... ولكنها كانت تتدلل وتأبى أن تكرر تجربة المسرح .. بحجة أنه سيعطلها .. ويمثل عبئا على مسيرتها المسرحية .. ولكنه بخبرته كان ينتقى لها الأدوار المناسبة محاولا إغرائها ولكنه لم تقبل مطلقا .. وكان يدرك تماما مدى حبها وارتباطها به .. لذلك لم يكن يغضب منها .. وهو الذى يلهث النجوم وراء للمشاركة فى أعماله المميزة ...

لم ييأس دانيل العجوز قط .. والذى سيحتفل بعيد ميلاده الواحد السبعين الشهر القادم .. ولكنه لم يعرض عليها النص عند لقائه بها هذه المرة .. ولكنه أرسله إلى منزلها .. فغابت عن الحضور إليه كما اعتادت لما يقرب من شهر .. مما أصابه بالقلق والتوتر لأول مرة.. حتى جاءته بالمسرح العام العريق بنيويورك على خلاف ما تعود منها .. ومعها باقة ورد جميلة قدمتها له وسط زهول الحاضرين ثم قبلته وأخبرته بموافقتها وانصرفت...

للحظات قليلة التبس الأمر على الحاضرين ولكنهم أدركوا حقيقة الموقف بعد دقائق قليلة .. لم يحاول دانيل أن يبحث عن سبب رفضها فى السابق أو موافقتها هذه المرة ولكنه شرع يعد لعرضه المتميز "العبرة بالنهاية" وبدا نشطا كأن الزمن عاد به لعشرين عاما مضت .. وخلال الليالى التحضيرية أشاد النقاد بموهبة المسرح الجديدة وبسؤالها عن مشاركتها قالت :

" كثيرا ما طلب منى دانيل مشاركته .. ولم أكن أدرك قيمة هذا العرض ولكنى استوعبت الدرس جيدا .. فهل من عاقل يرفض العمل مع سوليفان ورائعة شكسبير والوقوف على خشبة المسرح العام العملاق.

جمال المراغى

خيانة ..

كريستين سكوت توماس النموذج المثالى لإيما بنتر

تمتعت بثقتها الشديدة فى نفسها .. والاعتماد على قدراتها .. فلم يضعفها فقدها لوالديها مبكرا .. بل قاومت بشدة وعملت فى عدة مهن اعتزت بها .. وانتمت لعدد من المنظمات الحقوقية .. وتعلمت التمثيل بوجهين فرنسى وإنجليزى .. وبرعت فى أداء الشخصيات المركبة .. واعتادت أن تحقق عددا من الأهداف من خلال أعمالها المختلفة وآخرها درس فى العلاقة الزوجية لزوج أقرب أصدقائها عبر آخر أعمالها المسرحية.

كريستين سكوت توماس .. ابنة كرنويل البريطانية .. صاحبت الملامح المميزة والمحيرة .. والتى لم تحاول تغييرها بعد أن أصابتها الشهرة وخاصة أنفها الطويل .. رحل والدها وهى الرابعة عشرة فى تصادم أثناء عمله كطيار وتركتها والدتها وتزوجت من طيار أخر .. ولكنها لاقت حتفها هى الأخرى مع زوجها فى حادث طيران أخر بعد عدة سنوات .

غدت كريستين وحيدة .. ولكنها لم تستسلم لذلك .. ولجأت إلى ممارسة الرياضة والتمثيل فى مسرح المدرسة .. وحبذت التمثيل أكثر .. ووجدته أكثر دفئا .. والتحقت بمدرسة الدراما بهامبستيد .. وعملت بعدد من الوظائف خلال هذه الفترة كعاملة فى عدة متاجر ومستشفيات .. حتى التحقت بالعمل فى منظمة المساواة بباريس لتبدأ علاقتها الطويلة والقوية بمنظمات حقوق الأقليات فى أوروبا .

أجادت الفرنسية بطلاقة .. ودرست التمثيل بالمدرسة الدولية للفنون .. وبدأت مسيرتها الفنية سينمائيا من خلال فيلم "تحت سطح القمر " عام 1986.. وبعد عدد من المشاركات الجيدة .. جاءتها فرصة التألق الحقيقية.. وإظهار براعتها فى الفيلم الشهير "المريض الإنجليزى " عام 1996.. لتستمر فى رحلتها وإن تعمدت اختيار الأعمال التى تحقق من خلال أكثر من هدف كأن يمثل لها خطوة فنية ورسالة للمجتمع الدولى أو لأحد الحكومات أو حتى شخصيات بعينها فى المجتمع وكأنها رسالة خاصة .

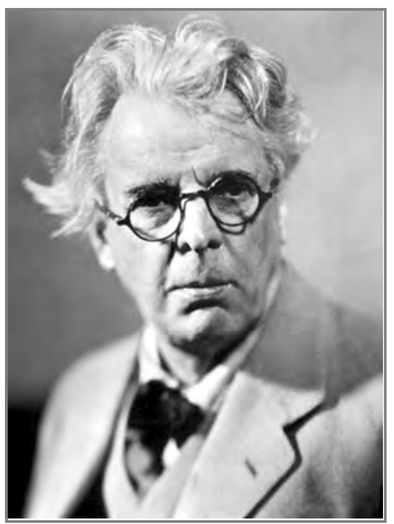
ومن أهم أفلامها "قلوب حائرة "عام 1999، "حديقة جوسفورد " عام 2001، "أنا أحبك إلى الأبد" عام 2007.. قادتها نجاحاتها السينمائية لدخول المسرح كنجمة بداية من عرض "برينكى" عام 2001 ثم " الشقيقات الثلاثة" عام 2003و"البوتقة" عام 2007.. لتتعلق به وتعود إليه كلما استطاعت ووجدت نصا يناديها .

وظلت كريستين تسعى دائما إلى ضرب عدد من الأهداف بمسرحية واحدة .. ففى الوقت الذى اختارها فيه المخرج "إيان ريكسون " لتعلب دور " إيما " فى رائعة هارولد بنتر " خيانة " واعتبرها النموذج المثالى لاعتبارات تتعلق بشخصيتها وثقافتها .. كان لديها هدف شخصى جدا وهو دعوة زوج أعز صديقاتها لإعطائه درسا فى الحفاظ على حياته الزوجية وحثه على التصالح معها حتى لا تمر بتجربة الانفصال التى مرت بها بعد زواج دام 18عام...



تضرب عدداً من الأهداف بمسرحية واحدة



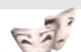




ييتس ..

رجل الحركة المسرحية فى أيرلندا

ولد بيكيت على يديه واقتدى به فكرا وأسلوبا





آمن بالسحر والأشباح وجسدهما وكافح بالفن لأجل حرية بلاده



جمع بين الشتيتين .. أمه وأبوه .. فأبوه مولع بالفن .. مثقف .. صاحب شخصية مميزة بالرزانة ورجاحة العقل .. وأمه أصابها مس من الجنون نتيجة حادثة هامة مرت بها فأخذت تهيم فى الدنيا لا تدرك فى أى حياة تعيش .. هل هى فى الواقع أم فى خيالها الخاص .. وأخذت تتحدث مع شخصيات لا وجود لها ...

" ويليام باتلر ييتس " (1855 – 1939) واحد من أهم كتاب وشعراء أيرلندا .. إضافة إلى أدائه البارع كمدير مسرح .. ونشاطه السياسى .. وعمله كعضو بمجلس الشيوخ البريطانى .. وهو واحد من أبناء دبلن المخلصين .. ويعد القوة الدافعة وراء النهضة الأوروبية الأيرلندية .. إلى جانب الليدى جريجورى وإدوارد مارتن .. إضافة إلى أنه ساهم فى تأسيس مسرح الأوبى الأيرلندى الشهير ...

قضى طفولته فى مقاطعة سيلجو الريفية .. ودرس الشعر فى شبابه .. وافتتن بالأساطير الأيرلندية القديمة والفولكلور وكان مصدره " المخطوطات المحفوظة " فى مكتبة كلية ترتنتى فى دبلن .. بالإضافة إلى مخطوطات مكتبتى رولينسون وبوديليابان بجامعة أكسفورد وغيرها .. وكان هذا هو الأساس الذى بنى عليه ييتس ثقافته الأولى .. وكانت هذه البداية فماذا نتوقع بعد ذلك ..؟؟

كان والده مصدراً للإشعاع داخل المنزل الكبير وهو " جون باتلر ييتس " صاحب شخصية قوية مولع بأولاده .. شغوف بالثقافة والفن .. اعتاد أن يقرأ لأولاده الشعر والقصص المختلفة وخاصة أعمال جوسر وشكسبير والسير والكت سكوت وغيرهم ...

أما الأم ففقدت احد أبنائها فى صغره .. وهو الأخ الأصغر لويليام .. مما أصابها بأزمة شديدة .. وملأها اليأس والهلاوس وخيل لها أنها تسمع الأرواح وترى الأشباح .. وأخذت تروى ما تراه .. فتارة تؤكد أنها شاهدت أشباحا لوالديها وهما يتعاركان .. وتارة أخرى تدعى أنها شاهدت شبح ابنها الذى مات وهو يبكى .. وقد تأثر ويليام بذلك وآمن بالأشباح والجنيات ...

ومن أهم مظاهر هذه الفترة بالنسبة لويليام هى معاناته هو وأسرته من الفقر .. ورغم هذا فقد استمتع بطفولة مميزة .. ففى صغره كان كثير التأمل وكأنه يحاول اكتشاف هوية المجتمع الأيرلندى .. والتوقف عند صفات العامة فى شخصيات أفراده مثل الشجاعة ، فرض الشخصية ، عمق المشاعر والفكر اليقظ ...

وانتقل مع أسرته إلى منطقة ريفية قرب لندن لكنها لم تعوضه عن بلاده وأبنائها فظل يشعر بالبرودة كثيرا حتى عاد مع أسرته إلى دبلن بعد عدة شهور .. ليشعر أخيرا بالاستكانة ويقبل الأرض فور وصوله ويحتضن كل من يقابله فى طريقه ...

درس ويليام بمدرسة أرثموس الثانوية والتحق بجامعة دبلن .. وخلال هذه المرحلة بدأ احتكاكه بكفاح بلاده من



أجل الحرية والاستقلال عن المملكة البريطانية .. كما عشق التخييم فى الكهوف .. واعتاد أن يسمى كل كهف باسم .. واستخدم هذه الأسماء فى قصصه ومنها " بينبلبو " القريب إلى قلبه ، " كونكناريا "، " سليبس وود "، " جيلين كار " و" دوناى " ...

دفعه إيمانه بالأرواح والأشباح إلى الاهتمام بعلوم السحر والتنجيم والروحانيات .. ثم انضم إلى منظمة البحوث وكتب عددا من الكتب عن الأشباح .. وسماتها من حيث أشكال أجسادها وحركتها وما تتأثر به وغير ذلك...

انضم ييتس للحركات التحررية كغيره من الشباب .. وأخذ يدعو لنظام حكومى مستقل .. كما اتجه للمسرح لسببين .. الأول لإيمانه به كفن قريب من المجتمع يمكن من خلاله الدعوة لاستقلال البلاد عن المملكة المتحدة .. والثانى هو إحساسه بذاته سواء حمل القلم ليكتب أو تواجد بين جدران المسارح يتابع إنتاج العروض ...

وحتى يقدم ما يريد بحرية أسس مع ليدى جريجورى ومارتن إدوارد وجورج مور مسرح الأوبى الأيرلندى الكبير .. وكان ذلك بداية لحركة مسرحية غير عادية فى أيرلندا .. نتج عنها افتتاح عدد كبير من المسارح المستقلة .. ثم رابطة بينهم مثلت القوة التى حركت القوى السياسية ناحية الكفاح المستمر من أجل الاستقلال .. كما ساهم فى تأسيس الجمعية الوطنية للمسرح .. والتى تأسست من خلال المسرح الوطنى وذلك فى عام 1904.

اشتد نشاطه السياسى والمسرحى معا وكان الارتباط بينهما شديدا .. وإن مر فى بعض الفترات بشىء من الاضطراب .. لكن ذلك لم يؤثر عليه .. واشتدت غزارة كتاباته .. ورغم المكانة التى حظى بها فى الخارج فقد تمسك بالبقاء فى أيرلندا .. ولم تجد المنظمة المانحة لجائزة نوبل أفضل منه وأكثر تأثيرا لتمنحه جائزتها فى الآداب عام 1923.

لم يشعر بالسعادة وقيمة تلك الجائزة .. ووضح ذلك على وجهه لحظة استلامه إياها .. ولكنه كان فى قمة سعادته عندما نالت بلاده استقلالها رسميا .. وشعر أيضا بأن هذا هو ثمرة كفاحه الطويل مع أقرانه .. وعندها أمسك بالجائزة وصرح بأنه جاء وقتها لينالها الأدب الأيرلندى الذى سبق بلاده فى الاستقلال عن المحتل ...

تخيل ييتس ومن معه أن هذه هى النهاية السعيدة .. ولكنه أدرك بعد ذلك أنها بداية لمرحلة كفاح جديدة مع طموحات الحكومة التى تحولت إلى أطماع تسببت فى صدامات فيما بينهم .. والعدو من وجهة نظرهم يتربص بالخارج .. فأخذ يلقى الخطب فى الساحات والتى هاجم الحكومة من خلالها .. واعتبر أن ما يمرون به يشبه ما مرت به أوروبا فى العصور الوسطى ...

المصادر:

www.sacred-texts.com
www.nytimes.com
www.nypress.com

جمال المراغى



■ تحت رعاية صندوق التنمية الثقافية برئاسة المهندس محمد أبو سعده وبالتعاون مع دار الأوبرا المصرية بدأت علي مسرح الجمهورية أولى عروض فرقة فرسان الشرق للتراث «الشارع الأعظم» وذلك فى الثامنة مساءاً يومياً حتي 30 يونيو الجارى، يعد العرض أحدث أعمال الفنان وليد عونى، كما يعتبر أول عروض فرقة فرسان الشرق للتراث، ويستعرض عرض «الشارع الأعظم» بعض الأحداث من تاريخ شارع المعز لدين الله الفاطمى.

العالم الدرامى للكاتب الألمانى هاينر موللر 1929 -1995

إنه ليس بالأمر الهين أن تخضع أعمال هاينر موللر للتصنيف داخل اتجاه فني، أو قالب درامي محدد، فكلما حاول الإنسان الاقتراب منه، يجده يبتعد وغير قابلٍ للالتقاء به والثبات معه على موقف، فهو دائماً يمضى بعيداً ويعدو بخطوات أوسع، وأسرعٍ، كما يهوى التخفي تحت الأقنعة، واللعب بالألفاظ، وتغيير الدوافع، وعلى الرغم من أن التيمة المحببة إليه واحدة، إلا أنه ينوع عليها تجاربه ويلبسها في كل مرة أردية مختلفة، ويستخدم معها تكنيكا آخر، فيكسبها ثراءً، وسحراً. والإصرار على محاولة تصنيف أعماله داخل إطار فني محدد قد يؤدى إلى فهمه بطريقة خاطئة. والسمة الأساسية التي يستطيع الإنسان الإمساك بها في عالمه الدرامي – وربما كانت هي أيضًا السبب الرئيس الذي جعل لأعماله هذه القيمة والمكانة المرموقة، ليس في حدود موطنه فحسب،وإنما شملت المسرح الأوروبي كله – هي أسلوبه المميز الذي يجعل الإنسان يتعرف عليه بمجرد القراءة أو المشاهدة لأي نص من نصوصه، فقد استطاع أن ينشيء عالمه الفني الخاص به والذي استطاع أن يرسي له قواعده الفريدة بعد أن خرج عن طوق برتولت بريشت مما أكسبه صفة العالمية على عكس أقرانه من الكتاب في ألمانيا الشرقية، الذين انشغلوا بمسار سياسة الدولة وفلسفة حكمها وتبنوا أفكارهم على خط مستقيم ففقدت أعمالهم مصداقيتها، وقلما يتذكر الإنسان اسماً من أسمائهم أو عملاً من أعمالهم التي غلبت عليها روح الدعاية للمقولات السياسية فهبطت القضايا التي كانوا يعالجونها في أعمالهم الدرامية فانتفت منها الصفة الفنية بعد أن أغرقوا أنفسهم في المشاكل الخاصة بالدولة وارتضوا لأنفسهم القيام بدور البوق الدعائي للحكومة، مستهدفين من وراء أعمالهم جمهور ألمانيا الشرقية فقط؛ لتلقينه مفاهيم السلطة العليا في الدولة، وتصوير القحط والحرمان على أنه خطوة في طريق الرخاء الذي لم يتحقق أبداً للمواطن، وتزيين الديكتاتورية بشعارات الديمقراطية، بينما كان يقف هاينر موللر موقفًا فريداً ومناقضًا لأقرانه، فقد كان يقف بالمرصاد لكل التجاوزات: يعري الحقائق ويهاجم النظام المستبد ويعارضه، حتى يمكن القول بأن تاريخ الأدب الألماني المعاصر لم يعرف كاتبا مسرحيا أو روائيا في جمهورية ألمانيا



الديمقراطية منذ نشأتها في 7أكتوبر 1949 وحتى سقوطها في 9نوفمبر 1989له جرأة وشجاعة هاينر موللر، والغريب أنه لم يتعرض للاعتقال أبداً، وإن ظل في حالة صدام دائم لا سيما مع مسئولي الثقافة والمسرح الذين كانوا يخشون أعماله ويعرقلون سبل عرضها على المسرح لمدد قد تمتد إلى عشرات السنين، وكثير من أعماله لم تر النور في موطنه وإنما كانت تعرف طريقها خارج أسوار بلدته، مثل مسرحية "آلية هملت" التي لم تعرض قط في موطنه، بينما عرضت لأول مرة في فرنسا ثم عرفت طريقها إلى أمريكا وإيطاليا وألمانيا الغربية. والمتابع لأعمال هاينر موللر سواء بالقراءة أو بالمشاهدة يجد نفسه دائما في حالة شعورية مزدوجة فهو ينجذب إلى أعماله وفي الوقت نفسه يجد بينه وبينها حاجزاً، فأعماله تُقرب وتُبعد، تجذب وتنفر، وتُرعب، مما يوقع الإنسان في حيرة، لكنه يجد نفسه مجبراً على المتابعة ويلاحظ اهتمام موللر بالجانب التاريخي في أعماله، وإن كان موقفه من التاريخ لا يخلو من غرابة، فمع أنه يستخلص منه قوانينه إلا أنه في الوقت نفسه يشكك في وجوده، وهو يؤكد دائماً على رفضه لفكرة نهاية التاريخ، ويرى أنه يسير ولا يتوقف عند ظرف من الظروف، فإنه يرفض تشخيص أن التاريخ يتجمد، ولكنه يراه يتحرك وتتحرك معه الأوضاع وتتقلب، ولكن هذه الديناميكية تتحرك على محور واحد وثابت، وهو ما يطلق عليه بنية التاريخ الأساسية وهى التكرار المستمر لعالم الظالم والمظلوم؛ لذلك نشعر من خلال أعماله أنه يحمل هموم وأثقال العالم على كتفيه ثم يلقى بها على الجمهور،

ويعود هذا إلى ذكرى أليمة في حياته دائمًا ما يتوقف عندها، ذكرى لا يستطيع التخلص منها، إنها أيضًا بالنسبة لأوروبا وشمال أمريكا حتى اليوم حاضر، لأنها تتعلق بفترة حكم هتلر. وما أشد أوجه الشبه بين هاينر موللر وشاعرنا "نجيب سرور" من عدة نواح، من المنطلقات الشخصية في الفن، فإن حادثة قد حدثت في طفولة "نجيب سرور" صبغت أعماله بسوداوية وقتامة وتشاؤمية شديدة وطبعته بسخرية لاذعة لنفسه وللآخرين: ففي قصيدة الحذاء التي نشرها في ديوانه (التراجيديا الإنسانية) يروي نجيب سرور، كيف أن والده المثل الأعلى في نظره. كما كان يراه ككل الأطفال حينما ينظرون إلى آبائهم، قادرًا على الإتيان بالخوارق والمعجزات. وكان محل فخر الطفل الصغير عندما دعاه عمدة البلدة فطفق يُبلغ أطفال القرية بهذا الشرف السامي، طلب العمدة مقابلة والده، إلى أن رأى هذا اللقاء ورأى العمدة ينهال بحذائه على رأس أبيه، فسقطت صورة الأب، وتكونت العقدة التي لم يتخلص منها "نجيب سرور" طوال حياته حتى مماته. أما أوجه الشبه الفنية فتتمثل في تمرد نجيب سرور على الشكل الأرسطي في الدراما والمسرح، وأخذ يصوغ دراماته وفق تلقائيته، ومن الميراث الشعبي السردي، والتقط عناصر بنائه من البيئة المحلية، وأدمج فيها استلهاماته المسرحية من الأشكال المسرحية البسيطة التي عرفتها القرية المصرية، حتى اقترب أو كاد يمسك بهذا الخيط ويقويه، ولكن واأسفاه وئد في مهده، فقد كان بصيص من الأمل والنور في صياغة درامية عربية، أطفأته نزعة الاعتقاد في العبقرية الأجنبية والاستسلام لتبعيتها.

وهاينر موللر قد مر بتجربة مشابهة في طفولته كان لها الأثر الأكبر في مسرحه، بل هي مسرحه كله. ففي إحدى ليالي الشتاء قارصة البرودة والثلوج تغطى المدينة وعلى وجه التحديد في يوم 31يناير 1933وفى تمام الساعة الرابعة صباحًا طُرق باب مسكنه بعنف وانتُزع الأب من فراشه الدافئ، ومن أحضان زوجته، لأنه كان عضوًا عاملاً في الحزب الاشتراكي الديمقراطي الألماني، وقبض عليه. بهذه الجملة بدأ هاينر موللر مسرحيته النثرية سنة 1958بعنوان "الأب" . لقد كتب هذه المسرحية من واقع حياته هو. لقد كان في ذلك الوقت ابن الرابعة يراقب الحدث من خلال ثقب باب حجرته، لقد حفر الموقف في ذاكرته كأول صورة تعيها طفولته. فقد رأى كيف تصرف رجال العاصفة S.Aفي منزله، وهم يقذفون بالكتب على الأرض وأخذوا يكيلون للأب اللكمات في وجهه وهو مستسلم في ذلة. وقد عاد الصغير إلى سريره ثانية والخوف يتملكه وقد تظاهر بالنوم، ثم فتح باب المسكن والأب يقف بالباب والرجلان يقفان بجواره وكم بدا الرجل ضئيلاً بينهما. ونظر الأب إلى داخل المسكن وقال في انكسار إنه نائم، يقصد ابنه، ثم أخذوه معهم. وصف هاينر موللر لهذا الموقف يذكرنا بما كتبه نجيب سرور أيضًا في قصيدته.

وكم كنت أختال بين الصغار
بأن أبي فارع كالملك
أيغدو لعيني بهذا القصر؟!

ويلقى هاينر موللر كل الذنب على نفسه، لأنه تظاهر بالنوم. وهذا هو ذنبه الذي يعد الأساس الحقيقي للمشهد الأول لمسرحيته. إنه يتحدث عن هذا الحدث دائما في الزمن المضارع وكأنه يحدث الآن. إنه هنا أكثر من شيء خيالي أو تصاعد إيلام طفل لذاته، ذلك الذي كان قد بلغ الرابعة من العمر حينما تعرض لهذا الموقف، ولم تستطع هذه الصورة أن تفارق خياله وكأن العمر قد توقف به عند هذه اللحظة، فالصورة عالقة في ذهنه وماثلة أمامه حتى أصبحت التيمة الرئيسة في كل مسرحياته، ويستطيع الإنسان التعرف على هذا الموقف مرة أخرى في أعماله وإن كانت ترتدي أثوابًا مختلفة. فهو يقف عند تلك اللحظة التي ضغط فيها الطفل الصغير عينيه أمام ثقب الباب وشعر بالخوف من الملابس الرسمية البنية لجنود جناح العاصفة، الذين اقتحموا منزل الأسرة البريئة وضربوا الأب بلا رحمة وأسقطوا كرامته وكبرياءه. لقد شعر





محاولة للبحث عن عالم فاضل يسود فيه العدل الأجتماعى

الطفل بأنه مهدد منهم وتحت رحمتهم، فقد فتشوا كل شيء وقلبوا كل شيء رأسًا على عقب في منزله. كان صوت الأب مرتعشًا خافتًا هزيلاً أثناء الانفعال، بعد أن كان صوته قويًا تهتز له أركان المنزل، لم يستطع الأب أن يستر خوفه فكانت رنات صوته باهتة وضعيفة أكثر من ضاربيه. هذه الذلة البادية للعيان ظلت تخيف الابن وأحدثت صدعًا لا يرأب وجرحت كبرياءه جرحًا لا يندمل، وأصابته بتيار خافت من الخوف يسري في أوصاله بالإضافة إلى إحساس دائم باحتقار نفسه. لم يصبح المثل الأعلى الذي كان يتطلع إليه. لقد زال إعجابه بأبيه ووجد نفسه بين الجبهات، حائرًا عاجزًا عن إبداء أي رد فعل. ونرى مسرحية "الأب" التي كتبها في مسرحية "آلية هملت"، وكذلك في "موت جرمانيا في برلين"، يريد أن يهرب إلى النوم، عندما أخذوا والده من الحجرة وهو لا يستطيع أن يبدي اعتراضًا مما أشعره بالذنب. لقد كانت تلك الساعة، ساعة ميلاد بارزة للحساسية المفرطة بين الفاعل والمفعول به، بيت الفريسة والجلاد. وقد زار والده في معسكر الاعتقال، الذي كان يضم كل التيارات المعارضة لسياسة هتلر وخصومه. لقد وقف مع والدته بعيدًا يتطلعان إلى رؤية والده لأنه لم يكن مسموحًا لأحد بالدخول، وإنما شاهده من خلال البوابة ويسأل نفسه لماذا لم أحاول القفز من فوق السور؟ لماذا استسلمت لهذا الظلم؟ ويروي أن أمه حكت له مؤخرًا أنه ظل أيامًا وأسابيع بعد هذه الزيارة يهذى أثناء النوم ويتحدث بصوت مسموع. كان يتمنى أن يكون والده حوتًا يمزق أربعين صيادًا للحيتان ويتمنى أن يتعلم السباحة في دمائهم، كما تمنى أن تكون أمه حوتًا أزرق، لذا قد سيطرت عليه قضية الضحية، التي يريد أن يتخلص منها وينتقم لها. وهذا ما نلاحظه في شخصية أوفيليا في المشهد الأخير من مسرحية آلية هملت. وفى مسرحيات السبعينات والثمانينات سيطرت عليه فكرة انتقام الضحية من جلاديها وأصبح التعرف عليها أمرًا ميسورًا لنا، حتى باتت سمة من سمات أعماله كما تسبب في تفاقم شعوره بالاحتقار لوالده، عندما طلب منه والده أن يكتب في موضوع التعبير بالمدرسة إنه سعيد لأن هتلر بنى الطرق السريعة؛ لأنه عن طريقها استطاع الأب أن يجد عملاً مرة أخرى بعد فترة بطالة طويلة، بعد ذلك ازداد الشرخ عمقًا في نفسه وأصبح دافعًا له في احتقاره لوالده، ويتضح ذلك في رسم أبطاله، فهم مذنبون، أو مصابون بعقدة الإحساس بالذنب وإظهار الندم. وهى نقطة تعتبر بذرة أعماله الدرامية كلها بلا استثناء. وعندما انتقل والده من معسكر الاعتقال إلى المستشفى بسبب ظروفه الصحية السيئة التي ألمت به في المعتقل. ذهب إليه الطفل بمصاحبة والدته وأثناء الزيارة كان يقف بينهم باب زجاجي مغلق، حاول الأب أن يفتحه، بينما كان الابن شاكرًا لهذه المسافة التي تفصل بينهم، ومن هنا أخذ هاينر موللر يصوغ مواقفه في مسرحه، ثم يأخذ منها مسافة، ولم يضع مرة واحدة حلاً، أو إجابة في ذروة أعماله ولكنه يتركها صراعات معلقة لم يتخذ فيها قرارًا. ويمكن القول بأن أعمال هاينر موللر الدرامية تحتوى على ثلاث مجموعات.

المجموعة الأولى: أطلق عليها "مسرحيات الإنتاج" وهى تهتم بالقوة الإنتاجية وقد تأثر فيها ببريشت تأثرًا شديدًا، ثم خرج بعد ذلك عن دائرة بريشت مطورًا تكنيكه. والمسرحيات الإنتاجية تدور في أغلبها حول مشكلات التطور الاجتماعي في ألمانيا الشرقية وأوضاع بناء الوعي، كما تتناول التوترات والصراعات والمتناقضات التي يمر بها المجتمع في مرحلته الانتقالية. وقد كتب معظم هذه المسرحيات مع زوجته إنجى موللر، كما اهتم في هذه المسرحيات بالأوضاع الجماعية وعلاقتها بالفرد وكيفية بناء الهدف من خلال الواقع اليومي. كما أبرز فيها مطالب الجماعة وحقها على الفرد وحق الفرد على الجماعة، وموقف المثقفين وعلاقتهم بالأيدلوجية والأخلاق السياسية، كما تعرض لبناء الاشتراكية التي لم تكن قد وجدت بعد في ألمانيا الشرقية، بل كان هناك تطلع إليها باعتبارها الخلاص الاجتماعي من الأوضاع السيئة للصناعة ويبدو حلمه واضحًا في مسرحياته التي تنتمي إلى هذه المجموعة في محاولة البحث عن عالم قد تخلص من الظلم، ويسود فيه العدل الاجتماعي. ويوتوبيا هاينر موللر تتركز في عالم بلا ظلم وبالتالي بلا مظلوم. بينما هو يرى العالم الحالي قد امتزج فيه الظالم بالمظلوم حتى أصبح من الصعب الفصل بينهما، أو حتى مجرد الهرب من هذه الدائرة الملعونة، فلا بد من تدمير الآخرين، فإذا أنا لم أدمرهم لدمروني هم، ويتساءل دائما أين المفر؟ فهو يبحث عن ثقب يمر به إلى الخلود والهروب من هذا العالم الذي توحش، والذي يأكل بعضه البعض، فلا تغيب الشمس يوما وهناك إنسان ما في مكان ما من العالم قد أهدر دمه ظلمًا وعدوانًا؛ لذا نجده يحلم بالثورة التي يجب أن تتمرد على هذا العنف. وإذا تعرض لموقف تاريخي في أعماله فهو لا يعرض تاريخًا ولا يعنى إعادته أو إلقاء وجهة نظر تفسيرية فيه، بل لا يتخذه ستارًا يطرح من خلاله مفهومه السياسي، وإنما هو يحاول أن يضع يده على البنية الأساسية للتاريخ، ويظهر لنا حركة التاريخ: كيف تعاد الأحداث نفسها، فالتاريخ عنده لم يتجاوز عالم الظالم والمظلوم، الطاغي والخاضع، الطاحن والمطحون، ومسرحية "وصف صورة" التي كتبها في ثماني جمل توضح فكرته هذه.

اثنان من الناس وطائر
المشهد عبارة عن صراع بين الكل ضد الكل
المنظر شخصان –منزل وشجرة
الرجل ضد المرأة والطائر
المرأة ضد الرجل والطائر
الطائر ضد الرجل والمرأة
الكل ضد الكل.

المجموعة الثانية: يتبنى فيها رؤى جديدة يبثها من خلال تناوله للأعمال الكلاسيكية سواء من التراث الإغريقي أو من شكسبير، وموللر لم ينفرد وحده بمعالجات الأعمال الكلاسيكية، وإنما هناك بيتر هاكس، وكارل ميكائيل، ولكن هذه المعالجات لم تكتسب وزنًا إلا من خلال تناول هاينر موللر، خاصة مسرحياته "فيلوكتيت"، و"أوديب طاغية" و"هرقليس 5"و"هوراتسيا" و"آلية هملت".

أما المجموعة الثالثة: فقد اهتم فيها بالتاريخ الألماني، ويستخدم فيها موللر تكنيك المقاطع الدرامية وهى تنتقل من التقريرية إلى الدرامية والعكس، ويعتمد فيها على رسم صور ورؤى مفزعة، ليست مستوحاة من الواقع فحسب، وإنما أضاف إليها الخيال مثل الأشباح وخلافه، ولا توجد في هذه المسرحيات توقعات سعيدة، وإنما يطل منها بصيص خافت من الأمل، وهى تعكس طموحاته نحو عالم جديد، فالقضية بالنسبة له لا تقتصر على عملية إصلاح أو تغير جزئي، وإنما هو يحلم بمدينة فاضلة، خالية من الشر ويؤكد على ضرورة الثورة، والتمرد على ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، الذي أصبح من الثوابت في التاريخ. ويبرر هاينر موللر سبب تخليه عن العناصر والأشكال الدرامية التقليدية باستخدامه أشكالاً وصورًا غير مألوفة في الدراما لأنه يرى أن قضية العالم غير مرئية وغير منطقية وغير عقلية، فلماذا يلتزم الإنسان بمعايير حدودها العقل؛ لذلك فهو يعتمد على الوصف في إبراز الصورة والتوتر الدرامي فقط في أعماله، ولا يلجأ إلى البناء التقليدي. فهو لم يكتب دراما بالطرق المتعارف عليها: شخصيات محددة، وحدث ينمو إلى أن يصل إلى ذروة، وإنما هو يكتب قطعًا مسرحية صغيرة، ثم يضفرها معًا بمهارة ليعطى للمتلقي حالة شعورية ويتيح له فرصة الاشتراك في إنتاج العمل نفسه. كما لا يوجد في مسرحه حالة تقمص ولا نهايات سعيدة، فهو يقول إنه ليس لديه تلك الموهبة، بأن يسري عن الناس المتعبين، الذين يحضرون إلى المسرح لمشاهدة حدوتة تنتهي بنهاية سعيدة فيعودون إلى منازلهم وهم في حالة نفسية أفضل. أما إنتاج الفكاهة عنده فيختلف تمامًا عن المتعارف عليه في مصنفات الكوميديا؛ ولذلك يصاب دائمًا بصدمة عندما يشاهد أعماله على المسرح حينما يتولى إخراجها أشخاص غيره. فهو يرى الفكاهة على سبيل المثال في مسرحية "آلية هملت" تنبع من موقف النساء الثلاث اللاتي يمثلن "ماركس" و"لنين" و"وماو" وهن يقلن نصًا واحدًا في وقت واحد، كل بلغته فلا يفهم أحد شيئًا.

وسمة أخرى نلمسها في مسرح موللر هي عملية الحفر الدائمة داخل ذاته ومحاولته الوصول إلى الهوية، لا ليؤكدها ويعتز بها، وإنما حتى لا يعود إليها مرة أخرى. ومن هنا نراه يضع أبطاله في مأزقه هو نفسه، كما تسيطر على كل أعماله النظرة الماركسية التي يقف منها متشككًا، فهو يرى أن أفكار ماركس لا تصلح اليوم؛ لأنه عندما كان يحيا ماركس كان العالم مختلفًا عن اليوم، بل إنه يتشكك في حقيقة وجود نظام شيوعي، فهو في رأيه ليس أكثر من مجرد وهم في أذهان بعض المثقفين لم ولن ينتقل أبدًا إلى حيز التنفيذ؛ ذلك لأنه يرى ببساطة أنه غير قابل للتحقيق، ولكنه مجرد حلم وردى. وهكذا تتنوع أعمال هاينر موللر في إطار هذه المجموعات الثلاث، فإذا نظرنا إلى مسرحية "التصحيح" التي كتبها 1958لوجدناها تقع في إحدى عشرة مشهدًا وتهتم بمشكلة بناء الاشتراكية في ألمانيا الشرقية، فنراه يصور الأوضاع السيئة للصناعة والتناقض بين القول والفعل، فهم يقولون شيئًا وينتجون شيئًا آخر، كالناس الذين يشيدون منازلَ بلا مرافق. وكذلك مسرحية "البناء" التي كتبها 1963وهى تدور حول فكرة الفرد الذي لا يستطيع بناء الاشتراكية وحده مهما كان إخلاصه في العمل. جاءت هذه المعالجة من خلال إقامة مشروع مزدوج يعرقل كل واحد منهما الآخر. ومسرحية: "الفلاحون" 1964وهى إعادة صياغة

• أعلنت هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام المقر الرئيس للهيئة العالمية للمسرح "iti يونسكو" فى الفجيرة، نتائج الدورة الثانية للمسابقة الدولية لنصوص المونودراما فى نسختها العربية. وقد فازت السعودية الدكتورة ملحة عبدالله بالمركز الأول بإجماع كامل من أعضاء لجنة التحكيم عن نصها "العازفة"، وحصل المغربى طه عدنان على المركز الثانى عن نصه "باى باى جيلو"، وحصل على المركز الثالث السورى متولى عمر أبو ناصر عن نصه "خريف الذكريات"

الديمقراطية لا قيمة لها إذا تحكمت فيها البيروقراطية

لكوميديا كان قد كتبها من قبل وهى تتناول مشكلة بداية تأسيس دولة ألمانيا الشرقية، وكيف كان الفلاحون ينظرون إلى مصالحهم الشخصية ومدى النزعة الأنانية التي تسيطر عليهم وكيف دمرت هذه النزعة عملية الإصلاح الزراعي وتطور العمل الجماعي. أما فيلوكتيت فقد صور فيها أوديسيوس برجماتيًا دمويًا، يريد بمساعدة الشباب وبوسيلة الكذب والخديعة أن يصل إلى أهدافه وفيلوكتيت يشعر بالذنب لأنه يحاول أن ينسحب من السياسة وأوديسيوس يريد أن يعود إلى طرواده ومعه فيلوكتيت؛ فاستخدم نيوبتوليموس —الذي بدوره أراد أن ينسحب —في أغراضه. فنيوبتوليموس يريد أن يهرب من دائرة الصدام ولا يريد أن يفعل فعلا جادًا، أو حتى فعل أي شيء، فهو ليس مع أوديسيوس، أو فيلوكتيت، لكنه طعن فيلوكتيت من أجل إنقاذ أوديسيوس. ويريد هاينر موللر أن يؤكد في هذه المسرحية أن الأكاذيب في السياسة تنجح اليوم، كما نجحت عند الإغريق. وأن تبعية نيوبتوليموس نابعة من عدم قدرته على اتخاذ القرار، أما الآلهة فهي تراقب ما يجرى لكنها عاجزة عن تغيير شيء.

وهرقليس 5التي كتبها سنة 1964فهي تدور حول أسطورة هرقليس وبالتحديد عند العمل الخامس، وجدير بالذكر أن دورينمات قد عالج هذه الجزئية من الأسطورة أيضًا في مسرحيته التي ترجمت إلى العربية باسم: "البطل في الزريبة"، ولكن بطبيعة الحال اختلفت المنطلقات، فدورينمات أراد أن يركز على مقولة سياسية محددة، وهى أن الديمقراطية لا قيمة لها إذا ما تحكمت فيها البيروقراطية ومصيرها الفشل وأنها في هذه الحالة لا تقل سوءًا عن الديكتاتورية. أما مسرحية هاينر موللر فإننا نجد أن الفكر الماركسي التقليدي هو محورها الأساسي. فأهل طيبة يعيشون من بقر أوجياس، ولكن الرائحة تزعجهم وتجلب المرض وعندهم رغبة شديدة في التحرر من هذه الرائحة، وخلف هذه الرغبة يخفى هاينر موللر رغبته في عالم بلا مطحونين ودون ضحايا. والبطل هنا يتصرف بمنطق عامل بروليتاري، ولكنه لم يكلف بعمل عادي، وإنما هو تكليف ثوري. كان يجب عليه أن ينهي الروث، ولكنه هو نفسه قد تحول إلى روث، فالمجتمع العنيف يولد العنف، والمرض يولد المرض. لقد تعلم كيف يسيطر على النهرين اللذين تسيطر عليهما الطبيعة، وعندما يستطيع أن يتمكن من السيطرة على الطبيعة يزداد وعيه عمقا واتساعا. فقد تغير وعى هرقليس من خلال تعلمه كيفية السيطرة على الطبيعة —وهو منطق ماركس في فكرة السيطرة على الطبيعة ونظرته إلى العالم الجديد؛ لذلك أوحى إليه هذا الوعي بإلقاء الطاغية في النهر ليموت غرقًا، والتمرد على زيوس ويلف السماء التي يرمز إليها بالدين، فهو لا يحتاج إلى دين ولا يحتاج إلى زيوس. ومع أن النظرة السريعة إلى المسرحية تجعلنا نعتقد أنه يعتنق الفكر الماركسي الذي صاغ به مسرحيته، إلا أننا لو دققنا في المسرحية وأمعنا النظر لوجدنا أنه لا يأخذه مأخذ الجد، فهو يقلده فقط تقليدًا هزليًا ولا يقلده بغرض الاستخفاف به أو السخرية منه، ولكنه لا يعتقد في جديته كحل وإنما فكرة تعلم الإنسان السيطرة على الطبيعة تعبر عن حلم طالما راود هاينر موللر.

والمسرحية كما ذكرنا تدور حول العمل الخامس لهرقليس وهى عملية تطهير حظيرة أوجياس من الروث الذي أصبح يجلب المرض، وأوجياس أصبح غير مناسب ولذلك قذف به إلى النهر، ويعصي هرقليس والده الإله زيوس، فقد سمح لنفسه أن يغير العالم الأبوي، عالم الآباء، طوى السماء ووضعها في الحقيبة. هذا هو حلم هاينر موللر إلى تغير العالم، أو هو يرسم الصورة التي يتمنى أن يكون عليها العالم. فالقضية ليست بالنسبة له قضية فرد وإنما طموحاته تتخطى ذلك إلى تغير الكون كله، فهو يريد السيطرة على العوالم الأم، العوالم الثابتة في بنية التاريخ الحافل بالظلم والقهر، يريد أن يخلص العالم من القهر والاستعباد وإذلال النفس البشرية لكنه أثناء صراعاته مع الروث تحول هو نفسه إلى روث، هذه هي الدائرة: عبيد يكافحون ضد السادة ليجلسوا في أماكنهم ثم يأتي عبيد آخرون بعد فترة يكافحون ضدهم وهكذا. فالمشكلة تكمن في طبيعة النفس البشرية ولذلك فهي تكرر تاريخها وإن اختلفت الأسماء والأماكن. أما إذا انتقلنا إلى مسرحية هوراتسيا فنجدها تعالج فكرة أكثر نضوجًا.

تنتمي هذه المسرحية إلى المرحلة التعليمية وهى تطرح فكرة تناقض نتائج الفعل الواحد، أو ما يعرف بحيادية الفعل، واختيار فعل القتل على وجه التحديد وتباين نظرة المجتمع له، فقد قتل هوراتسيا كوراتسيا من أجل روما مع أنه كان شقيقًا لخطيبته. وقد كرمت الدولة هوراتسيا وخلعت عليه النياشين، وأنعمت عليه بلقب البطولة. لكن خطيبته لم تسكت وأرادت أن تثأر لأخيها، ولكنها اختارت الطرق القانونية فرفعت عليه دعوى تعريه بها فرأى هوراتسيا إنها يمكن أن تشكك في بطولته فقتلها، فعومل هذه المرة كمجرم وحكم عليه بالإعدام؛ لأنه في هذه المرة قتل بدافع المصلحة الشخصية. ويريد هاينر موللر أن يقول إن الفعل واحد، إلا إن نظرة المجتمع إليه هي التي تتغير وفقا للمصلحة الجماعية، أما مصلحة الفرد فلا تهم؛ فتتحول النظرة إلى الفعل من النقيض إلى النقيض. فالفعل محايد فإذا كان في مصلحة الجماعة يصبح بطولة، والفعل نفسه إذا ارتكب لمصلحة الفرد أصبح جريمة، وهنا يوضح علاقة الجماعة بالفرد، وعلاقة الفرد بالجماعة. ومسرحية "تغير الريش" تكاد لا تخرج عن هذا الإطار التعليمي فالشخصيات هنا ليست لها أسماء وإنما مجرد رموز فالثوري "أ" يكلف من قبل الجماعة الثورية بتنفيذ حكم الإعدام في أعداء الثورة، وكان ضمن هؤلاء الأعداء الثوري "ب" الذي كان مكلفا من قبل بعملية إعدام لأعداء الثورة، لكنه تعاطف مع ثلاثة من الفلاحين وبدلاً من قتلهم تركهم يمضون إلى حال سبيلهم. وظل "أ" يمارس عملية القتل بلا مشاعر أو وعى إلى أن جاء يوم استرد فيه وعيه ورفض أن يكون مجرد ورقة فارغة تكتب عليها الثورة أوامرها واعترف بأن الأعداء الذين قتلهم بشر، فرفض القتل واستدار. ويخبرنا الكورس الذي يمثل جماعة الثوريين أنه قد استهلك واستنفذ أغراضه فحكموا عليه هو الآخر بالإعدام. وتبدو العلاقة واضحة في هذه المسرحية بينها وبين مسرحية بريشت "الاستثناء والقاعدة". والمسرحية تبرز انفصامية الثورة وتهاجم القوانين العليا للدولة وتحتج بشدة على سير القتل وماكينة الإعدام التي تحول العمل الثوري إلى الإجرام حيث أباحوا لأنفسهم أن يرتدوا زى القتلة، فالشخصية "ب" لم يكن مسموحًا له أن يكون له عواطف أو مشاعر، لكنه شعر مع الوقت بأنه يتخلص من مشاعره الإنسانية، ومع الوقت أيضًا نسى أهداف الثورة وضرورة الدفاع عن مكاسبها فقد تحول إلى آلة، حتى استرد وعيه ورفض هذه الآلية قائلاً:

"أنا لست ماكينة تقتل وتقتل، أنا لست ورقة فارغة تكتب عليها الثورة أوامرها وإرشاداتها".

ويختلف هاينر موللر عن بريشت، بأن بريشت يقف عند حدود الموقف، ولكن موللر يتابع مصير شخصياته فيعامل "أ" نفسه كمفعول به، وليس كفاعل. وينتقد موللر ازدواجية الثورة التي قامت من أجل مقاومة الظلم، فتحولت هي نفسها إلى ممارسة الظلم نفسه.وهذا الموقف ما تراه في مسرحية "هرقليس "5الذي كان يقاوم الروث فتحول هو نفسه إلى روث. لكن موللر يركز دائما أمله على الثورة التي تستند إلى العقل والتعقل، ولذلك فهو يصور أبطاله دائما عقلانيين، يحاولون مساعدة الإنسانية على الخروج من أزمتها المزمنة.

وإذا انتقلنا إلى مسرحية "آلية هملت" التي يعتبرها النقاد قمة أعماله وذروة تطور تكنيكه الدرامي والفكري في آن واحد. نجد أنها وإن كانت كوميديا قصيرة إلا أنها في الوقت نفسه مأساة كبرى. وهى من المسرحيات التي لا يصلح معها القراءة السريعة بالرغم من قصرها، إلا أنها تحتاج إلى قراءة متعددة ففي هذه المسرحية نجده بدءًا يرفض كل قصص التاريخ المحمومة، ومن الناحية التكنيكية نراه يضع صورة بعد أخرى، تماما مثل منحدرات الماء. والجمل أقرب إلى الهزات والتعبير عن حالة القرف الشديدة وفى الوقت نفسه أقرب إلى وعد باليقين، وفى الأمل بالتغيير عن طريق الثورة. والمسرحية مقسمة إلى خمسة أجزاء على غرار الأعمال الكلاسيكية، لكن تقسيمه هنا لا يعنى تقليدًا، أو خضوعًا لتقاليد هذه الأعمال، وإنما هو يسخر منها ومن تقسيماتها. فالجزء الأول يضع له عنوان "ألبوم عائلي" ويبدأ هذا الجزء بالممثل الذي يروى لنا تجربته مع شخصية هملت، والذي أعطى لنفسه الحرية الكاملة في الخروج والدخول في إيهام الشخصية؛ ولذلك فقد استخدم هملت ليس بصفته التاريخية، وإنما هو يمثل المواطن الألماني، بل الإنسان الأوروبي المثقف الذي تتداعى في ذهنه الصور ويستحضر صور التاريخ فلا يرى فيها غير تكرار يؤدى دائمًا إلى الدمار، فاليوم قد مات الأب أو ماتت الدولة التي أنجبته وأصبحت مجرد شبح، غير موثوق من وجوده. وفى ذاكرة هملت صور الدمار الذي صنعته أوروبا بنفسها وبالعالم، من قد مات.. ومن يبكى.. ومن يسمع، إذا كان الكل يطحن بعضه البعض. من سوف يحزن من أجل الآخر، فهي محزنة جماعية رخيصة التكاليف. فالكون كله يسير في هذا الفلك؛ لذلك عندما حاول أن يستمع إلى ما يدور في العالم وجده يتعفن، فالعنف يولد العنف، فمن ألبوم العائلة نجد الملك قد مات مسمومًا والقاتل أخذ مكانه، وكان يجب على هملت أن يقتله ويجلس مكانه، وهملت الذي يمثل المثقف الذي لا يريد أن يشارك في عملية العنف والقتل هذه، فهو يريد أن يخرج من هذه الدائرة، لا يريد أن يكرر عنف العالم فاحتقر العالم. ومن ناحية أخرى نجده يميل إلى التفسير الفرويدي فهملت كانت لديه الرغبة في معاشرة أمه، وأن فكرة ممارسة الجنس مع المحارم تتسبب في حالة الشلل الداخلي عنده، وعدم قدرته على الدفاع. فقد فعل عمه ما كان يريده هو نفسه، عندما كان طفلاً، كان يريد أن يقتل أباه ويحل محله؛ ولهذا لم يرغب في قتل هذا الرجل. ونجد موللر يؤكد على هذه النظرة، فهملت نفسه معجب بقاتل أبيه من خلال ما فعله القاتل، وحينما أدرك هملت هذه الحقيقة أصيب بالتقزز والقرف من ذاته، وانعكس ذلك كله على التاريخ الذي يتكرر وتتكرر فيه هذه الصورة دائما. لكن يجب علينا ألا نستسلم لهذا التفسير كلية، فإن هاينر موللر لم يرد استخدامه من الناحية النفسية، وإنما هو أراد التركيز على الجانب السياسي، وموقف المثقف من قضايا المصير بالنسبة للأمة، فهو يريد أن ينسحب من دوره، لا يريد أن يعمل مع الثورة، يريد أن يقف في صف الجماهير. في البداية يحمل قناع هملت، ثم يضع القناع ويريد أن يعيش لنفسه، إنه من ناحية يريد أن يعيش حياته هو، ومن ناحية أخرى يريد أن يقوم بالواجب الثوري ويريد أن يكون ماكينة حتى يستطيع أن يؤدى هذا العمل الثوري بلا إحساس، بلا ألم، تتنازع فيه نزعتان، يريد أن يعيش لنفسه كإنسان وفى الوقت نفسه يريد أن ينتمي إلى الثورة.والجزء الثاني نجده يضع له عنوانًا هو "أوفيليا امرأة أوروبا"، وهو يقصد بها بروليتاريا أوربا ، ونحن مازلنا في ألبوم العائلة، وأوفيليا أحد أعضاء الأسرة، وهى تلعب دور الشعب الذي استعبد ولم يترك له خيار، ليس لديه فرصة للتفكير، أو الاختيار، وإنما المتاح له هو أن يدمر ذاته، أو يتمرد. أما الجزء الثالث فهو مزاح بين هملت وأوفيليا، فهما شريحتان مختلفتان، فهو يقلب دائرة الحياة بين هملت وأوفيليا على شكل جروتسك، فهو يصور حالة غزل بين الماركسية المعاصرة والبروليتاريا. اللقاء بين هملت وأوفيليا يمثل هملت شخصية المثقف الماركسي الذي يفكر ويفكر، ولكنه عاجز عن الفعل، وأوفيليا تمثل البروليتاريا التي لا تملك أي إمكانية للتفكير. إما التمرد: أن تتمرد، أو تدمر نفسها، ولا تملك الوقت لمجاراة هذا التفكير الماركسي. وهو يرى أن البروليتاريا هي آخر صورة للعبيد، وأن طبقة العمال هي منقذة الأجيال القادمة، إذا ازداد وعيهم وتعلموا الكراهية والتضحية، أما الآلية فهي تكشف العالم للمثقفين. والملك لا يعرف كيف يعيش الشعب، هملت يقول:"أريد أن أكون امرأة"، يريد أن يكون واحدًا من البروليتاريا. المحاولة وحدها جعلته أضحوكة وموضع سخرية، فإنه ارتدى ملابس أوفيليا فقط، وفشلت المحاولة. إنها عملية تشبه إلى حد بعيد لعبة السلم والثعبان، لا يستطيع اللاعب أن يخرج منها؛ لذلك لا يجد لنفسه مكانًا، فهو مع هذه الجبهة، أو الجبهة الأخرى؛ ولهذا أخذ قناعه ليبحث لنفسه عن دور. والنهاية مثل البداية، والشك الدائم في التاريخ. والجزء الرابع يصور فيه كيف فقدت الكلمات محتواها، وحالة العجز عن الفعل، والاكتفاء بالكلمات والتمزق بين حالة القول والفعل. أما الجزء الخامس والأخير فهو يركز فيه على الضحية التي تقف موقفًا عاطفيًا فلا تتعدى أفعالها حدود كلمات التهديد والوعيد والانفجار، الغضب الصراخ والتوعد بالانتقام. ويسخر الكاتب من كل هذه الأقوال، فأوفيليا تعظ في مشهدها، ويصور الكاتب مشهدها في موقف غير عقلاني، مجرد فوران عاطفي كرد فعل، لأنها لم تستطع أن تحلل الموقف بشكل عقلاني، وإنما اكتفت بالجانب العاطفي فقط، وأخذت تتوعد دون تخطيط، وبلا عقل، مجرد ردود أفعال لا تؤدى إلى تطور عقلي، فالنهاية في التاريخ دائما مثل البداية.

د. عطية العقاد



• عبرت سيدة المسرح العربى سميحة أيوب عن استيائها من توقف بروفات العرض المسرحى «كان فيه واحدة ست» والذى كان مقرر تقديمه في الموسم الشتوى القادم، بحجة عرضها علي لجان القراءة.. المسرحية تأليف محمود الطوخى وإخراج خالد جلال.

البحث عن البدائل المسرحية..

إدارة للتجول..

يهمنا أن ندعو إلى الاهتمام بتجول العروض ونحن فى مرحلة فاصلة بين مسرح القيم ومسرح الثورة، والمسرح القريب من وجدانات الناس. ولنا أسوة فى العروض الشعبية، التى يجب أن تعد سلفا على أن تحل ضيفة على مسارح العواصم والقرى فى المحافظات وهذا نوع من المسرح اتفق على تسميته بالعرض الذى يصلح للتجول. ولا يجب أن نكتفى بمسمى - المسرح المتجول - كمبنى، أو كفرقة أو شعبة تحمل اسم التجول. فمن واجب دعاة الحق فى المسرح الذى نريده ألا يخشون إلا الله.

والعروض الجائلة هى العروض التى تحمل فى أعطافها (الروح الشعبية) فبطبيعتها - الجوالة - والتى تفرض عليها حين تعد أن تكون متفاعلة مع بيئات وتجمعات سكانية مختلفة. وأن تحمل روح الكوميديا الشعبية، ومفردات الفرجة الشعبية، عروض تسعى إلى استثارة تعليقات الجمهور وتفجر الضحكات ولها قواعدها الضابطة.

ضرورة اللجوء إلى الارتجال:

الارتجال فى العروض المسرحية - الجوالة - له قانون وله حدود لا ينبغى أن يتجاوزها الفنان الممارس لهذا النوع من العروض. سواء أنتجت هذه العروض بالثقافة الجماهيرية. أو البيت الفنى للمسرح. إذ لهذه العروض توقيت محسوب بمنتهى الدقة، وهو ما يجعل الممثلين يلتزمون فى مثل هذه العروض بالخط المرسوم سلفا، تماماً مثلما كان يحدث عند عمدة هذه العروض. الفنان المصرى: على الكسار، الذى كان يوزع الأدوار قبل رفع الستار عن العرض بعدة أيام ليعرف كل ممثل شخصيته وحدود دوره والوقت الذى لا يجب أن يتجاوزه والدور الذى لا يجب أن يتخطى حدوده المرسومة، لتبقى مهمة بطل العرض، وهو الذى يحمل عصا - المايسترو - الذى يتناغم مع الحس للتلقى. وأن هناك علامات وإشارات متفق عليها مع بطل العرض، وهو فى الغالب يكون صاحب الفرقة لتحديد الانضباط العام للعرض.

ولم يكن زعيم هذا اللون فى مصر - الكسار - يعرف تلك الحدود العلمية، أو الشروط الواجب اتباعها - عالمياً - لنشأة هذا اللون من المسرح الذى له شهيته الواسعة على امتداد وطننا العربى، وأن لهذه العروض أصول أجنبية اسمها - الكوميديا ديلارتى - وأنه علينا أن نوضح مدى ارتباط (المسرح الارتجالى - بالكوميديا الشعبية) التى يحتفل المتلقى بها. ويذهب إليها أينما وجدت. ولهذا وجب أن يكون منتجو هذه العروض حيال إعدادها مدركين لهذه الأبعاد.

وإذا كان الارتجال، وكذلك شعبية العروض قد ازدهرت فى العصور الوسطى. حيث كانت تقدم المسرحيات التى تحمل فى أعطافها (الموضوعات الدينية) والتى كانت تقدم فى الأسواق وفى الأماكن العامة تهتم بإظهار غلبة الخير على الشر، وكانت موضوعاتها تدور حول الرذائل والمحرمات التى تصل إلى حافة - الميودرامية - التى قد تبعث على التلقى لهذه الأعمال التى تحمل أيضا روح الارتجال والهزل واستلهام التراث والحواديت والأساطير الشعبية حتى خبا ضوء هذا النوع من المسرح، الذى حاكاه كل من الفرق الأهلية الحرة مثل: فرقة المسيرى، فرقة حسنى العطار، فرقة حمام العطار، فرقة عبد النبى محمد، فرقة أبو داود المسرحية وبعض الفرق للهواة فى أقاليم وقرى مصر والصعيد.

ولقد انتقل إلينا فن الارتجال بداية من الفرق المسرحية الشامية، منها تجارب (يعقوب صنوع) الرائدة، والتى انتقلت روحها إلى - الكسار - ثم كانت كازينوهات وجوقات التشخيص فى طول ساحل روض الفرج وشارع عماد الدين وكذلك حى الأزبكية، وشارع كلوت بك، حتى حى الفجالة، وكذلك برع الفنان الكوميدى الرائع: نجيب الريحانى فى فن الارتجال واعتبار هذا اللون - عند أستاذنا د. على الراعى- شريان الفن الحى الذى يمد التجارب بالروح الشعبية المتطلعة إلى التجديد والترويح عن النفس فى الوقت ذاته.

ولنعد إلى مسألة التجول. وأنه من حق المتفرج فى العواصم والقرى والنجوع أن يشاهد عروضا (قاهرية) و(سكندرية) وأن يرى جمهورنا فى القاهرة والإسكندرية عروض الأقاليم، وأن يحدث هذا التجول الذى من شأنه إثراء الحركة المسرحية، التى يجب أن تكون بديلاً عن البث التليفزيونى النمطى الذى يعتمد على المسلسلات المساعدة على التلقى البيتى المتكاسل. والمترهل فنياً وفكرياً فى أعظم أو معظم الأحيان والأحوال.

ولعل مسار الفن المسرحى منذ قيام ثورة يوليو 1952 إلى ثورة 25 يناير 2011 قد اجتاز العديد من الظروف الطاحنة من منع وتسيس وتهميش وإلغاء وتستطيح. ولا ننسى أبداً أنه كان لدينا المسرح المتجول وإن كان قليل التجول حين اكتفى بتحريك بعض العروض ما بين القاعة المعدة له بمسرح معهد الموسيقى العربية. وقاعة صغيرة جداً بمسرح سيد درويش بالإسكندرية فى الثمانينات. ولإثبات جدية التوجه بتحريك العروض فقد اعتمد المسرح القومى منذ قيام ثورة يوليو 1952 على التنقل والتحرك بالعروض إلى الإسكندرية وطنطا وقرى الجيزة والسويس، والمنصورة. وكذلك السفر بالعروض إلى البلدان العربية الشقيقة مثل سوريا ولبنان والعراق والمغرب وتونس والسودان. وقد كان لى شرف مصاحبة مسرحنا القومى إلى العديد من هذه التجوالات، بل أن السفر بعروض مصرية مثل (فيدرا) لراسين والتى قام بإخراجها الفرنسى: جان بيير لاروى، وكنت المخرج المصرى المساعد معه. ثم عرض - كليوباترا - لوليم شكسبير ومن إخراج الإنجليزى برنارد جوس، وكان لى شرف العمل معه مخرجا مصريا مساعدا ومنفذا مع المخرج المصرى فاروق الدمرداش. واستطيع القول بإن العروض التى كانت تتحرك من القاهرة إلى العواصم. أدت ما عليها من الدور المنوط بها تماماً.

وشهدت مصر تبادل العروض فى مسابقات المسرح الإقليمى التى كانت تحل ضيفة على مسرح السامر. ولكن توقف التجوال، وهدم مسرح السامر، ولم يعد للمسرح القومى وجوده ولا لأى فرقة مسرحية حكومية حق التجول إلا فى حدود ضيقة جداً. فهل نرى مع ثورة الشباب «25 يناير 2011» تفعيل مسرح مصر كما كان واحسن.


أمين بكير

من حق المتفرج فى القرى والنجوع أن يشاهد عروضا قاهرية



• مصمما الاستعراضات ضياء ومحمد يستعدان الأسبوع القادم لتقديم مسرحية The Show من إخراجهما بطولة مجموعة من الراقصين والممثلين الشباب وذلك على مسرح الهوسابير، أخر عروض ضياء محمد كان عنبر رقم 1 منذ ثلاثة أعوام بمركز الإبداع الفنى بالأوبرا.

توفيق الحكيم.. 1-2

شاعراً

بيت الشعر طاقة مسحورة تطل منها النفس على الوجود البشرى

1- ديوان: قصائد عربية

بدأت علاقة الحكيم (1898-1987) بالشعر بضربة على وجهه اسالت الدم من أنفه فهو يروى فى كتابه «سجن العمر» أنه قبل التحاقه بالتعليم الاميرى المنتظر وفى أحد أيام الجمع ناداه والده قائلا: «تعال امتنحك! وناوله كتاب «المعلقات السبع» وحدد له معلقة «زهير ابن أبى سلمى» وطلب منه أن يقرأ بصوت مرتفع ثم أمره عند بيت الشعر الذى يقول فيه:

ومن لم يصانع فى أمور كثيرة
يغرس بأنياب ويوطأ بمنسم

وسأله عن معنى كلمة يصانع ولم يكن من هو فى مثل سنه يعرف شيئاً عن حقيقة المصانعة فى الحياة، إذا كان يجهل الحياة نفسها، وعندما فشل فى الوصول إلى المعنى رفع والده كفه وضربه.. ولقد جعلته هذه الواقعة يكره الشعر والشعراء ويبتعد عنه بعد أن صب لعنته على المعلقات وأصحابها بل وعلى الشعر كله، ثم امتدت هذه الكراهية إلى مراحل من حياته الدراسية.

وقد كان الحكيم فى باكورة حياته الثقافية يتجه نحو قراءة القصص والروايات خاصة المترجمة والتحول الأول الذى حدث فى حياته نحو الخروج من تجربته الأليمة مع الشعر حدث أثناء ثورة 1919 إذ اتجه تحت تأثير أحداثها إلى تأليف «الأناشيد الوطنية» الحماسية والذى أدهشه أن بعضها قد انتشر بالفعل عندما رددها شباب الإسكندرية دون أن يعرفوا مصدرها، وبدلا من البحث عن تبرير ذلك التحول من الكراهية إلى التعبير بالشعر، لابد من البحث عن إجابة لسؤال آخر صاغه «إبراهيم عبد العزيز» على النحو التالى: «لماذا لم يستمر الحكيم» فى استخدام الشعر كوسيلة فنية وأدبية للتعبير عن إبداعاته؟ ويجد الإجابة أو التعليل فى «سجن العمر» هو يقول الحكيم إن شيطان الفن عنده ارتدى ثوب التمثيلية قبل أن يلتفت إلى ثوب القصيدة الشعرية وذلك على عكس الكثير من الشباب الذى يلجأ إلى الشعر تلبية لنداء الفن فى أعماقه، ولكن شيطان الشعر ظل يطارد الحكيم محاولا أن يجد له مكاناً بين فروع إبداعاته المتعددة كما يقول إبراهيم عبد العزيز.

والسؤال الذى قد يطرحه قارئ مقالى هذا هو لماذا استدعى ذهنى كل تلك التفاصيل السابقة؟ أهى محاولة لإلقاء المزيد من الضوء على جانب هام من جوانب إبداع الحكيم لم يسلط عليه الضوء الكافى ويتعلق بتجربته مع الشعر أم أنها محاولة لإعادة الروح لإبداع ذلك الرجل الذى قفز اسمه إلى الأذهان بشدة بعد أحداث يناير عندما أحس أكثر من مثقف بعودة الروح لمصر وبقيمة «عودة الروح» كعمل روائى قال عنه الحكيم فى حوار له مع عبد الرحمن أبو عوف «إذا بقى شىء من عودة الروح فيبقى ما يشيع فيها من حب لمصر وإبراز قوتها الكامنة والاستبشار بمستقبلها المتجدد أى التركيز دائماً بأن لها روحاً قوية خالدة تعود إليها دائما كلما خيل لأحد من أعدائها فى الداخل أو الخارج أنها ضعفت أو تحللت (مجلة قضايا عربية 1977).

هذا هو الدافع الأول للكتابة، أما الدافع الثانى فيرجع إلى أننى قد وقع فى يدى وعن طريق الصدفة البحتة ذلك الكتاب الذى صدر عن دار «نفرو للنشر والتوزيع» تحت عنوان «ديوان توفيق الحكيم» تقديم إبراهيم عبد العزيز 2007، والمعروف أنه ليس لتوفيق الحكيم أى ديوان شعر اللهم إلا مجموعة من القصائد (حوالى 20 قصيدة) نشرها فى كتابه «رحلة الربيع والخريف» وهو يقصد «برحلة الربيع» تجربته الشعرية إذ كتب هذه القصائد فى مرحلة الشباب ما بين عامى 1926، 1927، أما رحلة الخريف فتتمثل فى مسرحيتى «رحلة صيد ورحلة قطار» وقد كتبهما ما بين عامى 1962، 1963 فما هى حكاية هذا الديوان الذى اعتبره النقاد - كما يقول محرره - بمثابة «المفاجأة أو القنبلة الأدبية، بينما اعتبره آخرون أكبر فلاش أطلقه الحكيم - بعد موته - أنه كان شاعراً».

ويحتاج العرض الوافى لذلك الموضوع العودة إلى الكثير من كتابات الحكيم النظرية المتناثرة فى أكثر من كتاب أبرزها «فن الأدب»، «من أدب الحياة»، «التعادلية»، «زهرة العمر»، «سجن العمر»، بالإضافة إلى تلك المقدمة التى تتصدر هذا الديوان والتى كتبها إبراهيم عبد العزيز الذى أدار «معركة أدبية» على صفحات «مجلة الإذاعة والتليفزيون» بين «توفيق الحكيم» ومجموعة من الشعراء.

• توفيق الحكيم وقضية الشعر

يرى الحكيم أن الشعر معجزة فنية لأن آلاف الأفكار والصور والأخيلة والمشاعر التى يجمعها الشاعر فى سطر واحد، هذا السطر العجيب الذى تراه ينتفض وأنت تقرؤه بهذه الآلاف من الأفكار والمشاعر والصور وأن بيت الشعر الواحد يشبه طاقة مسحورة صغيرة تطل منها النفس على الوجود البشرى بتجاريبه ومعانيه.. ويرى عبد العزيز شرف فى دراسته عن «نظرية الشعر عند الحكيم» فى الكتاب التذكارى الذى أصدره «المركز القومى للآداب» بعد وفاته أن مذهبه التعادلى دفعه دفعاً إلى كتابة تحذير للشعر الجديد يقول فيه «قد يظن بعضهم أنك إذا أردت أن تكون شاعراً جديدا فما عليك إلا أن تأتى بموضوع ما مما تتناوله «الصحف اليومية» وتكتبه نثراً ثم تقسمه إلى جمل مختلفة فى الطول والقصر وتضع كل كلمة فى سطر ولا بأس من أن يكون فى السطر كلمة واحدة أحيانا أو كلمتان وحبذا لو كان بين السطر والسطر سجعة أو سجعتان ليقع من ذلك فى الأذن ما يشبه الدوى أو النغم (ص 387) فالشعر التعادلى عند الحكيم هو الذى تتعادل فيه قوة التعبير مع قوة التفسير.

وقد سبق أن أشار الحكيم فى «فن الأدب» إلى ذلك التوجس الذى أحس به الشعراء عندما ظهر العلم فى القرن التاسع عشر على نحو عاصف غير نظرة البشرية إلى الكثير من الأشياء ويذكر أن الشاعر «كيتس» نهض ذات ليلة فى إحدى الولائم رافعاً كأسه بنخب غريب إذ قال: اللعنة على ذكرى «نيوتن»! فلما سأله الحاضرون عما قصده قال: لأن «نيوتن» حطم نظرتنا الشعرية إلى «قوس قزح» حيث فسره لنا ذلك التفسير المادى!

ولكن الأيام أثبتت فيما بعد أن العلم كما لم يستطع أن يهدم الدين، لم يستطع أيضا أن ينال من الشعر لأن الحقيقية الدينية أو الحقيقة الفنية تستطيعان العيش على الرغم من ظهور الحقيقة العلمية.

وعلى الرغم من ذلك فقد تسرب الضعف إلى شعر العصر الحديث ليس فقط على مستوى قرض الشعر وصياغته وإنما أيضا على مستوى ذواقه الشعر وناشروه ويرجع ذلك إلى ضعف الثقافة فى الشعوب لأن الشعر يفترض - كما يقول الحكيم - قدراً من الثقافة وحظاً من الذوق. ويبدو أن ذلك الإحساس لم يكن يخالج «توفيق الحكيم» وحده فقد سجل الشاعر «أراجون» فى إحدى قصائده «الشعراء» فى ديوان الذى أصدره 1969 رحلة بحث عن الشعر الحقيقى حيث يقول فى هذه القصيدة:

طلبت الشعر بالتليفون
قالوا: لا يوجد مشترك بهذا الاسم
طلبت الشعر وسط بريق السلاح
قالوا: لا يعرفه أحد فى الجيش كله

ثم يمضى الشاعر يطلب الشعر فى أكثر من مكان وعند كل باب ولكنه يحصل فى كل مرة على إجابة واحدة لا تتغير وهى أن الشعر غير موجود.. أو بأنه على الأقل مشغول عنا ولكن لا أحد يعرف ما الذى يشغله ثم ينهى قصيدته بقوله: إنى

أنا السائل الذى يستجديكم
استحلفكم بالله يا أسيادى.. أريد شعراً

(ترجمة رجاء ياقوت صالح فى كتاب: تيارات الأدب الفرنسى ص 29).

• الديوان المجهول لتوفيق الحكيم

كان يمكن للتجربة الشعرية عند الحكيم أن تتوقف عند نهاية عشرينيات القرن الماضى على مستوى الإبداع بصرف النظر عن كتاباته النظرية عن الشعر والشعراء فى الكتب التى أشرنا إليها.

ويرى الحكيم فى مقدمة كتابه «رحلة الربيع والخريف» الطبعة الثانية أن المقطوعات الشعرية التى نشرها فى القسم الأول لم تكن سوى ظلال أفكار ومشاعر تجلت له عن طريق الصور المتشابكة فى تكوينات كتلك التى تتجلى للمصور التشكيلى خاصة وأنه كان واقعا فى تلك الفترة من فترات تكوينه الثقافى تحت تأثير «الفن الحديث» الذى كانت وسيلته الأساسية هى التجرد أولاً عن المعنى والمنطق بحيث أصبح الشعر فيه مجرب بقع لفظية، وقد نتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة - فيما يخص الشعر - بالأذن دون أن يمر بالعقل.

ويعلن «الحكيم» أن قصائد «رحلة الربيع» تلك هى القصائد التى كتبت لها النجاة بعد أن قام بتمزيق معظم ما كتبه، وهى قصائد «شعرية نثرية» لم يستطع حتى تحديد موضعها من الشعر عامة ومن الشعر الحديث خاصة إذ لا تتقيد بنظم ولا بقالب معروف.

وهو يؤكد أنه قد أهمل هذه القصائد لأن اتجاهه الأصلى كان إلى المسرح ولكنه يعود ويفاجئ الجميع بديوان شعرى كامل كتبه باللغة الفرنسية تحت عنوان «قصائد عربية»، الأمر الذى يؤكد قناعة الحكيم نفسه بأنه كان رائداً «للشعر العربى الحديث» كما يقول إبراهيم عبد العزيز، وهذا الحكم البات منه بحاجة إلى مناقشة بعد الفحص النقدى لقصائد «هذا الديوان».

المهم أن الحكيم عندما فتح ملف الشعراء استفز التقليديين والمحدثين منهم عندما طرح التساؤل الآتى: «الشعر العربى الجديد صدى أوربى فمتى تكون له شخصيته الأصيلة؟

ويهدف بذلك إلى الدعوة لمبدعى الشعر الحديث منهم للابتعاد عن احتذاء شعر «إليوت» وغيره من المجددين فى أوربا محفزاً إياهم على أن ينظروا فى تجديدهم إلى «القرآن الكريم»، ولم يكن فى قوله ذلك ما هو جديد فقد أشار فى مقدمة الطبعة الثانية من «رحلة الربيع والخريف» إلى أن الكتاب الكريم يثير فينا التأمل بأسلوبه الفريد الذى لا هو بالشعر المنظوم ولا هو بالنثر المرسل ولكنه طاقة شعرية موسيقية معجزة وضرب المثل على ذلك بقصار السور التى يضمها الجزء الأخير من القرآن وهى سور العلق، المسد، الانفطار، قريش والعاديات وصرح بأنه استلهم من آيات هذه السورة شعرا كتبه 1925 قال فيه:

تنفس صبح من أنوف خيول
تعدو لاهثة فى وهاد نفسى
أسمع فى أعماقى الصهيل
امنعوها من اللحاق بأمسى
إنها فى غيوم تمرق
تتساقط من سنابكها شهب تبرق
وتغرق فى عيون سود

وقد أفرد إبراهيم عبد العزيز مساحة ممتدة لنشر آراء الحكيم هذه فى شهر ديسمبر 1985 فى «مجلة الإذاعة والتليفزيون» - كما ذكرنا - ولم تلبث هذه الآراء أن تثير العديد من ردود الأفعال التى وصلت إلى درجة عالية من الغضب عند بعض الشعراء فقد قام الجميع بمهاجمة هذه الآراء.

د. محمد شيحة



● احتفل مؤخراً أبطال مسرحية «براكسا» بإعادة افتتاحها من جديد، حيث عقد أبطال العمل مؤتمرا صحافيا بمسرح قصر النيل وحضر المؤتمر نجوم العمل زيزى عادل التى تحل بديلة للفنانة بشرى التى اعتذرت عن العمل ومخرج العل نادر صلاح الدين، والفنانة الشابة رانيا الخطيب، والعديد من نجوم العمل. تدور أحداث المسرحية، حول فكرة ثورة نسائية تقودها امرأة يونانية على حكم الرجال لرغبتهم فى الصعود للسلطة نتيجة صراع الريادة بينهم فى شكل كوميدى غنائى استعراضى.

نورا جمال ..

فنانة شاملة



نشأت نورا جمال سعيد إبراهيم بالإسكندرية وهى طالبة بالصف الثالث بكلية الآداب قسم الدراسات المسرحية. تعشق كل فنون المسرح من تمثيل ورقص وغناء وإخراج. بدأ انشغالها ومشاركتها فى المسرح وفى المرحلة الثانوية من خلال النشاط المسرحى بمدرسه لوران الثانوية بنات، شجعها والدها الذى لمح موهبة التمثيل عندها منذ الصغر على تنمية تلك الموهبة فألحقها بورشه تمثيل مع المخرج محمد على بمسرح ليسيه الحرية واشتركت فى ورشه رقص مع الكيروجراف محمد ميزو.

ثم التحقت نورا بقسم المسرح لتعمل مع مخرجين عديدين. تعرفت على مؤسسى فرقة "صرخة" والتحقت بها فى عام 2009 من خلال مهرجان مسرحنا الأول على مسرح الليسيه، وتدين بالفضل لأستاذها أيمن الخشاب الذى أعانها على فهم العالم المسرحى . شاركت نورا فى الكثير من العروض المسرحية ممثلة وراقصة ومخرجة منفذة أيضا ومن أهم تلك العروض :-

مدينة الضباب مع المخرج ممدوح حنفى فى عام 2006، مكبث لأوجين أونيل بكلية الآداب إخراج محمد فتحى فى عام 2009 بمكتبة الإسكندرية، " أسطورة الفارس والبطل عن نص دونكيشوت إخراج سامح الحضرى.

عرض الإشارة لونها ايه؟! إخراج إبراهيم حسن فى مهرجان نوادى، و"بطل مغوار وصفقه طماطم وخضار" عن نص "المهرج" للمؤلف محمد الماغوط على مسرح الجامعة " وكذلك عرض "دادى بالعربى" مع المخرج محمد الطايع فى المهرجان الألمانى ، و"جنه" مع المخرج د. محمد خميس "ساح يا بداح" عن نص الليلة نحكى إخراج إبراهيم حسن على مسرح الجامعة.

نورا تشارك حالياً فى بروفات عرض "تاجر البندقية" مع المخرج لسامح الحضرى. مارست نورا تجربة الإخراج هذا العام للمرة الأولى من خلال عرض "المزاد".

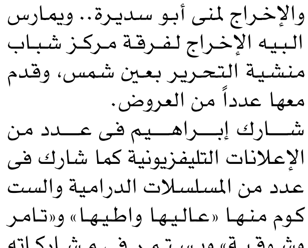
ومازالت تحلم بالكثير فى عالم المسرح لتصبح فنانة شاملة .



عفت بركات

إبراهيم البيه..

اكتشفه سمير العصفورى



إبراهيم البيه، 29 عاماً، خريج حاسب آلى، اكتشفه المخرج الكبير سمير العصفورى من خلال البرنامج التليفزيونى الشهير الذى كانت تنتجه القنوات المتخصصة بالتليفزيون "Spot light" ومنه كانت البداية الحقيقية لإبراهيم الذى شارك فى عدد كبير من العروض المسرحية فى مختلف المسارح. كمسرح الدولة، والثقافة الجماهيرية والفرق المستقلة، كما كان له نصيب من المشاركة فى عدد من الأعمال التليفزيونية.

ومن العروض التى شارك فيها إبراهيم البيه «باب الفتوح» مع المخرج جلال عثمان وتأليف محمود دياب، عرض «على الزيبق» ليسرى الجندى والإخراج لمحمد لبيب، «كراكون زمان» مع المخرج جهاد أبو العينين، «الصحراء» تأليف محمود أبو العلا والإخراج لمنى أبو سديرة.. ويمارس البيه الإخراج لفرقة مركز شباب منشية التحرير بعين شمس، وقدم معها عدداً من العروض.

شارك إبراهيم فى عدد من الإعلانات التليفزيونية كما شارك فى عدد من المسلسلات الدرامية والست كوم منها «عاليها واطيها» و«تامر وشوقية» ويستمر فى مشاركاته المسرحية فيقدم مع فرق الثقافة الجماهيرية عدداً من العروض منها «القاتل خارج السجن» إخراج يسرى يحيى وتأليف محمد سلماوى، إبراهيم يتميز بخفة الدم لهذا يفضل الأعمال الكوميدية.

منة راشد

علاء صقر..

يريدها ثقافية



علاء صقر فنان من أبناء الفيوم الذين يعشقون لعبة المسرح ويتمنى الاهتمام بفرق هيئة قصور الثقافة لكى تأخذ دورها فى بث الثقافة لأبناء الأقاليم وهذا هو الهدف الأساسى من وجهة نظر علاء الذى عمل فى العديد من الأعمال المسرحية التى يعتز بها ويحتفظ بها دائماً فى ذاكرته ومنها مسرحية «الوحوش لا تغنى» إخراج سيد خطاب وعرض «حلم ليلة صيف» إخراج صلاح حامد، و«موت فوضوى صدفة» إخراج عادل حسان، و«أولاد على بابا والعصابة»، و«الأمير المسحور والسندباد فى بلاد الشيطان» وكلها من إخراج محمد حجاج، كما شارك فى مسرحية «اللى فيه الروح يغنى» إخراج يس الضوى و«رابعة العدوية» إخراج عزت زين، و«منمنمات تاريخية» إخراج أحمد البنهاوى.

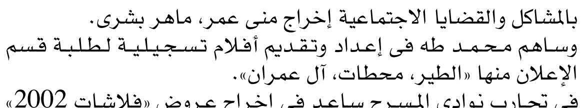
علاء يتمنى كذلك أن تتاح له الفرصة كاملة لإظهار قدراته وموهبته فى عدد من الأدوار المتميزة.





أشرف حسنى

محمد طه..



يؤكد على الهواية والمتعة



لا يعلم محمد طه، إلى الآن، كيف أحب المسرح فى المرحلة الابتدائية ولماذا داوم على التمثيل فى المسرح المدرسى والمشاركة فى المهرجانات الختامية فى مديرية التربية والتعليم بالمنيا. ولكنه يعرف تماما لماذا انضم إلى فرقة قصر الثقافة، ذلك أنه لم يعد يستطيع الابتعاد عن المسرح، عمل مع كبار المخرجين فى عروض «عليه العوض، المهرج، على الزيبق، سى اليزل، الإسكافى ملكا» إخراج بهاء الميرغنى، أحمد البنهاوى، طه عبد الجابر وسعيد حامد وحمدى حسين،

قام محمد طه بتأليف وإخراج بعض التجارب المسرحية القصيرة لنادى الدفاع الاجتماعى من (1999-2005) منها عروض «الضياع، عدالة السماء، ثمن الغربة، سماحة أب، كنت فاكرها شطارة، ماتت البراءة، الحقيقة المرة».

كذلك شارك محمد طه فى عدد من أعمال الدراما التليفزيونية فى القناة السابعة منها «الحل إيه، سقط سهواً» وهى حلقات صغيرة تعنى بالمشاكل والقضايا الاجتماعية إخراج منى عمر، ماهر بشرى.

وساهم محمد طه فى إعداد وتقديم أفلام تسجيلية لطلبة قسم الإعلان منها «الطير، محطات، آل عمران».

فى تجارب نوادى المسرح ساعد فى إخراج عروض «فلاشات 2002» إخراج محمد نجيب ثم «شعوذة» إخراج عماد التونى وعروض «فوبيا» إخراج محمد سمير الكردى.

يرى محمد طه أن الورش الفنية التى تنظمها الهيئة لجمع التراث والظواهر التراثية فى الأقاليم يجب أن تدعم الفرق الفنية وتوجه جمهورها نحو مطالب المسرحيين الهواة الذين يذهبون إلى المسرح طلباً للهواية والمتعة.



أشرف عتريس

• يستعد الفنان محمود مسعود لتقديم تجربة مسرحية بحديقة مسرح الطليعة فى رمضان القادم ولم يستقر بعد علي النص الذى سيقدمه كانت آخر أعمال محمود مسعود هى مسرحية «عالم أقزام» بالمسرح القومى للطفل.

المسرح المصرى تجريب وتخريب



عرض كتاب
الكتاب: المسرح المصرى تجريب وتخريب
المؤلف: فاروق عبدالقادر
الناشر: العروبة للدراسات والأبحاث



ليس كل ما يضوى ذهباً، وسط الأضواء الملونة المبهرة، ومع ارتفاع صخب الطبل وتهليل الإعجاب والاستحسان قد تغيب الرؤية، ويختلط الأصيل بالمزيف ... حينئذ ينهض دور الناقد النزيه، المسلح بالعلم والمعرفة، والمستند إلى تاريخ طويل من الخبرة، كى يفرز السمين من الغث، والصادق من الكاذب، والجاد من العابث.

هذا الناقد هو الراحل العزيز فاروق عبدالقادر بنزاهته المعهودة وشجاعته فى قول الحقيقة، وبمعاييره الدقيقة، واسلوبه السلس الجميل، ينفذ إلى جوهر العروض المسرحية والمهرجانات متخطياً ضباب الدعاية، متجاوزاً دخان حارقى البخور، ليقدم تحليلاته، وتقييماته، لما يحدث فى المسرح المصرى، وخاصة فى مهرجان المسرح التجريبى منذ بدء دورته الأولى فى (1988) إذ يحتفظ المؤلف بالعديد من الملاحظات على المهرجان بشكل عام، وعلى العروض بشكل خاص.

وقد راح يفند هذه الأوراق حسب الترتيب الزمنى راصداً بحنكته المعهودة ما أسماه (تزايد مساحات الظل وتقلص مساحات الضوء)

والكتاب على صغر حجمه عالى القيمة، قسمه المؤلف إلى ثمان نقاط جمع بينها عشق الناقد لفن المسرح، وغيرته على مكانة وطنه الحبيب الذى تهدر ثرواته تحت العديد من المسميات المشروعة وغير المشروعة.

ففى النقطة الأولى: يذكرنا فاروق عبدالقادر ببعض المشاهد المسرحية فى ليل القاهرة بمهرجان المسرح التجريبى الأول (1988) وهى تذكرة واعية من رجل مسرح من الطراز الأول معروف عنه أنه (مايعجبوش الحال المايل)، سواء فى التنظيم أو العروض، فناقش ماهية اختيار العروض المعبرة عن فكرة وفنية التجريب، ولم يتجاهل العروض الجادة مثل العرض الفلسطينى (النورس والمرفأ) للكاتب والمخرج جواد الأسدى، وتقديمه للهم الفلسطينى بشاعرية وعذوبة، وأيضاً العرض الفرنسى المأخوذ عن رواية دستويفسكى (فى قبوى 1864)، حيث خرج العرض على هيئة مونودراما من أربعة مشاهد يرويها (موريس دينارنو) ببراعة.

ثم انتقل المؤلف ليقيم المهرجان التجريبى على عجالة لعدة دورات متتالية وخاصة التى أشرفت عليها أكاديمية الفنون، وما آل إليه المهرجان من ضعف يتوازى مع ضعف هذه الأكاديمية (تلك رؤية المؤلف).

وتناول فاروق عبدالقادر "الملك لير" بين النص والعرض والترجمة عارضاً لقيمة الوجوه المتعددة لخصوبة النص وقدرته على التجدد.

أما النص المسرحى (حلاق بغداد) للراحل ألفريد فرج فكان هو موضوع أحد أجزاء الكتاب، خاصة فى عرضه الممتع والأصيل فى يناير 1964مقابل الهراء المرسل والعرض الممل عام (2002).

ثم اختتم الناقد الراحل هذه الدراسة بعرض وجهة نظر الدكتور عبدالعزيز حمودة فى أستاذه الراحل رشاد رشدى، بطريقة فى الكثير من التهكم وكأن لسان حال فاروق عبدالقادر يقول كفانا يادكتور حمودة تأليها للبشر.

المؤثرات الأجنبية فى مسرح صلاح عبد الصبور

شكل الدراسة الأدبية والنقدية فى كتابات صلاح عبد الصبور ما يعادل من حيث الكم مجموع إنتاجه فى الشعر والمسرح أو يزيد ولهذا عقدت العديد من الدراسات لبيان رؤيته فى الفن والحياة وتجربته كرائد فى مجال إبداعه الفنى (الشعر والمسرح) ، وخاصة المسرح الذى ينتمى إلى الصيغ الحديثة فى هذا الفن ، إذ أنه لم يكن من دعاه الاكتفاء بالذات على العكس كان يطالب دوما بمد أبصارنا للآفاق المتزامنة من حولنا ووصل الانماط العربية فى الفكر والذوق والوجدان بحساسية العصر عبر الاحاطة الوافية بتيارات الفكر العالمى دون أدنى خجل .

من هذه الفرضية يدشن الدكتور / مراد حسن عباس دراسته الممتعه عن المؤثرات الأجنبية فى مسرح صلاح عبد الصبور ,ولا تتوقف هذه الدراسه عند كونها رصد علمى دقيق لكيفية التأثير والتأثر بين مسرح صلاح عبد الصبور والفكر والإبداع الأوربى بل أنها تكتسب المزيد من الأهمية من خلال كونها عملية تأصيل حضارى تطبيقى لتوجه نظرى طالما طالب بضرورة فحص وتحليل ظواهر التزاوج الثقافى بين الأمم المختلفة للتعرف على الإيجابيات واستثمارها وتحديد السلبيات وتجنبها .

وهذا ما تحقق بالفعل بنجاح كبير فى هذه الدراسة والتى افتتحها المؤلف بالفصل الأول وهو يحمل عنوان (أثر ت –إس –إليوت) حيث حاول الكاتب أن يعدد للآراء التى تؤكد تأثر صلاح عبد الصبور ب أليوت بل وحاول من خلال عقد المقارنات ما بين الشاعرين أن يؤكد



الكتاب: المؤثرات الأجنبية فى مسرح صلاح عبد الصبور
المؤلف: د. مراد حسن عباس
الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة



هذه الحقيقة التى حاول صلاح عبد الصبور نفيها أحياناً خاصة فى مسرحية الحلاج ثم انتقل الكاتب للفصل الثانى مستعرضا أثر الشاعر الأسبانى فريدريكو جارثيا لوركا على مسرح صلاح عبد الصبور خاصة فى مسرحيات الأميرة تنتظر ، ليلى والمجنون، بعد أن يموت الملك والتى حاول الناقد أن يعقد مقارنات بينها وبين مسرحيات لوركا (عرس الدم –يرما –بيت بيرنارد ألبا) ثم تقدم المؤلف خطوة أخرى فى الفصل الثالث ليستعرض المؤثرات الوجودية فى مسرح عبد الصبور وبالتحديد عند كلاً من (يونسكو –جون أردن –بيكت –سارتر) على النص المسرحى مسافر ليل .

وفى الفصل الرابع راح المؤلف يعقد المقارنات والمقاربات ما بين مسرح صلاح عبد الصبور وبعض كتاب العبث مثل (يونسكو –فيرنادو أرابال –فرانز كافكا) ويختتم المؤلف هذه الدراسة الشيقة حقاً بالفصل الخامس والذى خصصه لعرض التقنيات الملحمية المنسوبه للشاعر والكاتب والمخرج الألمانى برتولد بريخت مثل التغريب والسرد والاستفهام ودور الراوى وأثرها على مسرح صلاح عبد الصبور فى أعماله المسرحية مسافر ليل وبعد أن يموت الملك .

وهكذا تنتهى هذه الدراسه المتواضعه فى حجمها الرائعه فى قيمتها ولا يشوبها سوى السرعة إذ أن كل فصل من هذه الدراسة يعد دراسه مستقله فى حد ذاتها لكنها تبقى محاوله جاده وجريئة لباحث أقحم نفسه فى منطقة ينأى عنها الكثيرين .

د. محمود سعيد



أعدادنا القادمة

كيف تصبح ممثلا

«ملف خاص»





باب الحريم مسرحية مجهولة للدكتورة لطيفة الزيات

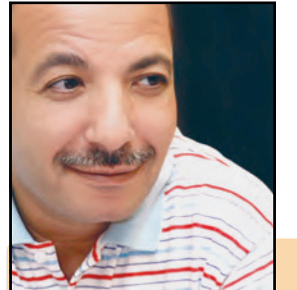


ناصر العزبى يكتب عن فانتازيا الجنون لحقوق بنها

تدعو مسرحنا الكتاب والنقاد فى مصر والدول العربية إلى المشاركة بالكتابة فى ملفاتها على ألا تزيد الدراسة أو المقال على ألف كلمة. كما تدعو النقاد فى الدول العربية إلى موافاتها بدراسات مزودة بالصور عن عروض المسرح فى بلادهم.

كن مواطناً مؤدباً مثلى ولا ترد على صديق إذا شتمك

مجرد بروفة



يسرى حسان

ysry_hassan@yahoo.com

شتمنى صديق عزيز بدون سبب.. لم يعجبه مقال لى – وهذا أمر طبيعى ومتوقع – لست محمود المليجيى حتى تعجب مقالاتى جميع الناس .. صديقى دخل على الفيس بوك وهاتك يا شتيمة . الصديق العزيز يقابلنى كثيراً ويسلم علىّ بحرارة ويفرح جداً عندما أقول له «إزيك».. وكان يمكنه، يعنى، أن يأتى إلى ويقدم نصائحه وكتالوجه.. فأنا دائماً ما أردد قول المسيح عليه السلام «دعوا الأطفال يأتون إلى ولا تمنعوهم عنى، فإن لمثل هؤلاء ملكوت السماوات والأرض» لكنى أيضا لست من مدرسة «من ضربك على خدك الأيمن»..

لن أبادله شتيمته التى بدون سبب.. أنا رجل مؤدب وليست لدى أى عقد أو كلاكيع ولا أحب تعذيب القراء.. وأفضل أن أكتب كما أعيش دون تجهم ودون أقنعة تظهرنى على عكس ما أنا عليه.. الأراجوزات والتافهون والمعقدون والمصابون بأمراض نفسية وعصبية وغير المتحققين هم من يفعلون ذلك.. وأنا والله أشفق عليهم ولا أحب أن أبادلهم الشتائم.. وإذا شاهدت أحدهم فى مترو شبرا أو مترو المرج أتنازل له عن مقعدى فوراً مع إن الإرشادات لا تشير إلى المعاقين فكرياً.. وتكتفى بالمعاقين جسدياً الذين لهم منى كل محبة وتقدير واحترام والذين حذاء الواحد منهم بألف واحد من هؤلاء السادرين فى غيهم وأوهامهم وخيالاتهم المريضة.

لست غاضباً ولا حاجة من شتيمة الصديق العزيز التى بدون سبب.. وكما ترى فأنا لم أرد عليه حتى الآن.. لكنها فرصة نتعرف من خلالها على أسباب عزلة المثقفين.. ودعنى أعدل كلمة «المثقفين» إلى «مدعى الثقافة» فالمثقف الحق الممتلئ قادر على التواصل مع الناس بأبسط الكلمات والعبارات.. وهذا – فى رأيى – الاختيار الأصعب.. كيف تناقش قضايا عميقة بأسلوب بسيط يقترب من المرح.. وكيف تستطيع تمرير أفكارك هكذا بسهولة ودون تعقيد.

خطورة مثل هذا الاختيار أعرفها.. لن يفهمك المدعون والمتحذلقون والتافهون وغير المتحققين.. هؤلاء يذكروننى بما كنا نفعله منذ ثلاثين عاماً.. كنا فى بداية التكوين ولم نتحقق بعد.. وحتى نثبت لأنفسنا أننا متحققون كنا نضع «شرط الغموض» مقياساً لجودة الكتابة.. كلما كنت غامضاً وغير مفهوم كلما كنت مبدعاً كبيراً وماحصلتش.. وبعد أن كبرنا قليلاً وأدركنا الهطل الذى كنا عليه.. عرفنا غلطتنا وتبنا إلى الله وأخرج كل منا أجمل ما لديه.

وأذكر أننا فى مرحلة النضج، وكنا نتندر على ما فعلناه قديماً، جلست أنا ومجموعة من أصدقائى وقررنا أن نكتب قصيدة مشتركة طويلة وغامضة.. كان كل واحد يقول ما يعن له.. وكنا نتعمد إسقاط كلمة أو اثنتين من كل جملة بما يخل بتركيبة الجملة إمعانا فى كتابة قصيدة ملحمية لا يفهمها أحد.

كتبنا القصيدة ودفعنا بها إلى ناقد كبير وتافه وأخبرناه أنها أحدث ما كتب «أدونيس» الشاعر العربى الكبير وأننا حصلنا عليها بطريقتنا الخاصة وطلبنا منه دراسة نقدية عنها فلم يكذب الرجل خبراً وحصل على إجازة من عمله لمدة شهر لم يغادر خلاله حجرته حتى أن زوجته طلبت الطلاق.. وبعد شهر خرج علينا بملحمة نقدية معتبراً القصيدة فتحاً جديداً وغير مسبوق فى مسيرة الشعر العالمى.. وقرر الرجل إصدار الدراسة فى كتاب ودفع بها إلى الناشر فعلاً.. لكن أحدنا – لست أنا طبعًا – أنقذه فى اللحظة الأخيرة وفتن علينا.. فتراجع الناقد التافه بسلامته وقاطعنا جميعاً من يومها وحتى الآن.. وسافر إلى العراق ليعمل فى المقاولات.

لماذا أحكى لك هذه الحكاية الطويلة المملة؟ أحكيها لتعرف أن هناك فى الوسط الثقافى عدداً كبيراً من النصابين الذين يكتبون كلاماً غامضاً وتافهاً حتى يخضوا القراء.. أرجوك لا تخف من هؤلاء واعلم أنهم مجرد بالونات فارغة إلا من الهواء الذى يفرغ هو الآخر بمجرد شكة دبوس.

وكما ترى.. فأنا لم أرد على صديقى العزيز حتى الآن رغم أن المقال قرب يخلص.. وبالعند فيك وفيه لن أرد.. لكنى أحذرك وأحذر نفسى من أولئك الكتاب غير الناضجين وغير المتحققين الذين يكتبون نصوصاً مسرحية أشبه باللوغريتمات.. ودراسات نقدية نظرية وتطبيقية لا تعرف لها رأساً من قدمين.. إذا شاهدت أحدهم فى مترو المرج أو مترو شبرا فلا تتنازل له عن مقعدك.. وإذا شتمك افعل مثلى وكن مواطناً مؤدباً ولا ترد عليه!!

أول طلعة لموظفى الثقافة

إدارة التدريب أطلقتهم وأبو غازى وسعد وشومان كرموهم

فى أول طلعة للإدارة المركزية للتدريب بهيئة قصور الثقافة. جاءت النتائج مبهرة.. انتظم أربعون موظفًا فى دورة التأهيل التى أعدتها الإدارة وفاجأوا الجميع بنتائج مبهرة قال عنها رئيس الإدارة الشاعر مسعود شومان إن آثارها ستظهر جلية عندما يعود هؤلاء المتدربون إلى العمل فى مواقعهم بروح جديدة وفكر جديد.. والأهم الإيمان بقيمة وأهمية انتظامهم فى عمل ثقافى.

د. عماد أبو غازى وزير الثقافة والشاعر سعد عبد الرحمن رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة قاما بتوزيع شهادات تقدير على المشاركين فى هذه الدورة على مسرح الطليعة بالعتبة خلال الاحتفالية التى نظمتها الإدارة المركزية للتدريب وإعداد القادة الثقافيين برئاسة الشاعر مسعود شومان، بحضور قيادات وزارة الثقافة.

تضمنت الاحتفالية افتتاح معرض إنتاج الدراسين لورش فن طى الورق "الأورجامى" التى أقيمت بالتعاون مع مؤسسة اليابان، بالإضافة لافتتاح معرض إبداعات رواد المتدربين الفنية والأدبية، ومعرض آخر لأحدث إصدارات الهيئة، إلى جانب عرض تجربة مسرحية بعنوان «الألوان» إعداد وتمثيل وإنتاج الدارسين من موظفى الهيئة وإخراج عادل حسان، وتدور أحداثها حول أعضاء فرقة مسرحية يحاولون إنتاج عمل مسرحى بلا نص عن طريق الارتجال، يتناول المخرج من خلاله بعض المشكلات التى تواجه الحركة المسرحية من محاولات غلق المسرح وإحلال دور العرض السينمائى بدلا منه، كما يعرض المخرج محاولة الخروج بالمسرح من جنبات الفضاء الضيق «خشبة المسرح» عن طريق النزول إلى الجمهور فى الشارع ومحاولة الالتصاق بهم، وفى نهاية العرض يؤكد أبطاله على أن المسرح هو عالمهم الذى لن ينزعه منهم أحد والذى مات من أجله الكثير منهم.



مشكلات الحركة المسرحية «بالألوان» فى عرض من بطولة الدارسين

ثم كرم د. عماد أبو غازى وزير الثقافة والشاعر سعد عبد الرحمن ويرافقهما الشاعر مسعود شومان أعضاء المؤسسة اليابانية بالقاهرة والتى شاركت فى ورشة فن طى الورق "الأورجامى" بإهدائهم شهادات تقدير، أعقبها إعلان أسماء العشرة الأوائل فى الدورة وهم: المركز الأول: وائل سليم، المركز الثانى: مناصفة بين مصطفى الهندى وحسين شافعى، والمركز الثالث أحمد عبد الناصر عبد العظيم، وسيف الدين عبده حسن، المركز الرابع نادية على يوسف، المركز الخامس بسمة مجدى محمد، المركز السادس حسناء محمد سعيد، المركز السابع عاطف أحمد الشرقاوى، المركز الثامن عبير حاتم طه، وإهدائهم ميدالية تذكارية وشهادة تقدير.

هذه الدورة بدأت فى 30 أبريل، واستمرت حتى 21 يونيه 2011 وهى الدورة العامة السادسة والعشرون، وضمت نخبة من شباب الهيئة وعددهم 40 متدربًا تلقوا درسًا موسعًا فى مجالات العلوم والمعرفة المختلفة والمتعددة، فضلاً عن الورش الفنية والزيارات والمشاهدات، كما اشتملت هذه الدورة على محاضرات فى مجالات التنمية البشرية، علوم الاقتصاد والتسويق «الإصلاح الاقتصادى»، علوم سياسية، المسرح، الثقافة الشعبية والفنون التشكيلية، ثقافة الطفل والمرأة، الموسيقى والأدب، مناهج البحث.

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا – طبعت بمطابع الأهرام بالجلاء